

الحلج الأعلى للثقافة

لغة السينما والتلفزيون

مدخل في النهج



الطريق



المجلس الأعلى للثقافة

لغة السينما والتلفزيون

مدخل فى المنهج

د. نسمة أحمد البطريق

بسم الله الرحمن الرحيم

وعلمك ما لم تكن تعلم وكان فضل الله عليك عظيما

صدق الله العظيم

إهداء

**إلى كل ناقد ومتذوق عربي لفن السينما والتلفزيون
نسمة أحمد البطريق**

مقدمة

قبل أن نحدد ما نقصده بلغة السينما والتلفزيون ، يجب تحديد أهمية السينما والتلفزيون كوسيلتين من وسائل الاتصال الجماهيري التي تدخل في تكوين مضمون رسائلها تكتيكاً معقداً فهما من الوسائل الإعلامية المركبة التي تستخدم في كتابة نصوصهما الصورة المتحركة كمفردة من مفردات لغة حديثة، فالتعبير بالصورة المتحركة ما هي إلا عملية ذهنية متطورة ومتكاملة من حيث الإبداع الفني المتميز، فأصبحت هذه العملية الإبداعية مظهراً حضارياً قادراً على تحديد الملامح الرئيسية للمجتمع المعين .. إن وسائل الاتصال الجماهيري وخاصة السينما والتلفزيون من الأدوات الأكثر إيجابية وتلاصقاً بواقع المجتمع من حيث ظروفه الثقافية والاجتماعية والسياسية والتاريخية فلا يمكن تصور إنتاج أفلام سينمائية أو تلفزيونية بمعزل عن المقومات الاجتماعية والثقافية والاقتصادية التي مهدت لهذه

النوعية من الإنتاج الثقافى والفنى بصفاتها المعينة، هذا من ناحية ومن ناحية أخرى أن حصيلة هذه الوسائل من برامج مختلفة يجب أن تعكس بصدق نبضات هذا المجتمع من حيث العلاقات الجدلية القائمة فعلاً بين القوة الفكرية لهذا المجتمع المتمثلة فى الطبقة المثقفة والمفكرة وبين القوة المستقبلية لهذه الأفكار . ف لغة السينما والتلفزيون كإنتاج مركب وحديث يجب إعتبارها مؤشراً حساساً يقيس ويحدد نوع هذه العلاقات القائمة فعلاً بين طبقات المجتمع فإذا أدركنا أن هذا الإنتاج الفكرى الذى كتب بلغة جديدة [قد لا تستوعبه جميع طبقات المجتمع لما له من رموز إنسانية وتكنولوجية لا يتفهمها إلا من توافرت فيه شروط سنو جزها فيما بعد] تتضمن العديد من الدلالات التى تعبر عن التراث الثقافى والاجتماعى والتاريخى ، هذه الدلالات قادرة على الربط بين طبقات المجتمع الواحد - فمثلاً إذا أخذنا البرامج الدرامية كأساس للدراسة سنجد أن حصيلة هذه البرامج تنقل عقل ووجدان هذا المجتمع فمهما كان مضمون هذه البرامج من الصعوبة والتعقيد الفنى ، فلها بالرغم من ذلك عدة مقومات قادرة على تفجير المعنى الكامن لهذا العمل الفنى . وذلك لأن محصلة هذا الإنتاج ماهى إلا حلقة وصل بين الكاتب أو الفنان المبدع وبين الجمهور ، فهى محور لعلاقة جدلية بين هذه القوة الفكرية المنتجة والجمهور المتلقى كما سنوضح فيما بعد.

ومن خلال هذا المنطلق يمكن القول أن هذه اللغة الفيلمية أصبحت تعبر عن روح العصر الحديث ، فهى لغة جديدة قوامها ، أدبى مكتوب من إعلامى إرشادى وتسجيلى ، وتربوى تعليمى ، وثقافى وسياسى ومظهرها تكنولوجى وصناعى .

ويمكن إذا القول أن تطبيق علوم اللغة والنقد الأدبي على لغة السينما والتلفزيون ليس تجاوزاً علمياً ، بل هو محور جديد يجب أن يضاف إلى المناهج اللغوية الحديثة على اعتبار أن تلك اللغة هي لغة تعبر عن الواقع والظواهر الاجتماعية ، والعلاقات والسلوكيات الاجتماعية والإنسانية بصفة عامة.

فعدم تحليل تلك اللغة ودراساتها من خلال تطبيق تلك المناهج العلمية الحديثة لعلوم اللغة لن نستطيع تطوير الدراسات العلمية المتصلة باللغة السينمائية والتلفزيونية .

على اعتبار أن تلك اللغة تدخل كجزء هام من أجزاء الفكر الإنساني الحديث ، خاصة بعد هذا التطور التكنولوجي والعلمي والصناعي المذهل كما أنها تدخل طرفاً هاماً في تشكيل فكر الشعوب ووجدانه . فإذا لم نستطع منذ الآن التسلح بوسائل وأدوات علمية لدراساتها ، لن نضيف ونطور في مضمونها وطرق استخدامها لصالح المجتمع ، وبصفة عامة المجتمعات النامية والعربية على وجه الخصوص.

فثقافتنا العربية أصبحت ثقافة يمتزج فيها الأدب المكتوب والفكر المرئي المسموع . فالتطور المستمر الغير منقطع لصناعة الفيلم السينمائي والتلفزيوني ، وإنتاج المسلسل ، يفرض تلك اللغة كلغة ذات أهمية وثقل فكري واجتماعي.

ولا يفوتنا في هذا الصدد الإشارة إلى أن هذا المؤلف ما هو إلا مجهود علمي متواضع يضيف بعداً متطوراً لدراسة اللغة من منطلقات ومداخل جديدة .

فالمناهج الحديثة في علوم اللغة والنقد الأدبي ومحاولة تطبيقها على لغة السينما والتلفزيون سيدفع ويطور البحوث الإعلامية والنقدية ، وستساعد في إزالة العوائق التي كانت تحد وتعوق تطوير الدراسات النقدية القائمة على المنهج العلمي الموضوعي في مجالات الاتصال والثقافة الفيلمية خاصة في عصر التطور العلمي والتكنولوجي .

ومن الجدير ذكره هنا ونحن بصدد دراسة هذه اللغة ؛ أننا في هذه الدراسة خاصة في هذا الكتاب الأول عناية فائقة بتقديم منهج لتحليل ووصف وتفسير تلك اللغة الفلمية . هذا المنهج سيوضح لنا أهمية النص السينمائي أو التلفزيوني في العمل الفني والفكري والإبداعي من خلال تلك الأدوات .

فتعريف ووصف اللغة في الكتاب الأول ما هو إلا مدخل نظري هام يساعد إلى حد بعيد الناقد والدارس وكاتب النص على تفهم طبيعة تلك اللغة ومقوماتها وكيفية استخدامها للتعبير عن فكر المجتمع ووجدانه من خلال الفيلم السينمائي أو التلفزيوني أو المسلسل أو التمثيلية التلفزيونية .

ومن خلال هذا العرض السابق نتناول في هذا الكتاب الأول الأبواب

التالية :

الباب الأول : اللغة الفيلمية وتطبيق مناهج علوم اللسانيات .

حيث نتناول بالدراسة النقاط التالية :

أولاً : اللغة ومناهج دراستها .

ثانياً : أهمية المنهج البنائي في وصف وتحليل لغة الإعلام المرئي المسموع.

الباب الثاني : المقومات الفنية للغة السينما والتلفزيون .

حيث نتناول في هذا الجزء النقاط التالية .

أولاً : عمليات المونتاج وتطور مفاهيمها.

ثانياً : المفهوم الحديث للغة الفيلم المرئي والمسموع .

وإنى لأقدم هذا الجهد المتواضع للقارئ العربي بصفة عامة والناقد السينمائي والتلفزيوني والباحث الإعلامي بصفة خاصة.

والله الموفق .

مفهوم لغة السينما والتلفزيون

تمهيد:

تسعى هذه الدراسة إلى وضع إطار نظري للغة المرئيات وبصفة خاصة إلى التأكيد على مفهوم الصورة المتحركة أو الصورة المرئية أو الفيلمية كمفردة من مفردات اللغة المرئية وكأساس ومنطلق للدراسة بعض الجوانب الهامة في تحليل مضمون أو محتوى الفكر والمعرفة المرئية المسموعة.

إن معرفة جوهر تلك اللغة والقوانين التي تحكم نسقها الداخلي سيساعدنا على تتبع المعنى الحقيقي لمضمون المعرفة التي تنقلها الوسائل التكنولوجية المرئية المسموعة . هذا من ناحية ، ومن ناحية أخرى ، فإن تحليل مضمون الفكر والمعرفة الفيلمية لابد أن يسبقه معرفة حقيقية لجوهر تلك اللغة حتى نضع هذا الفكر في موقعه الحقيقي ونصل بذلك إلى جوهر المعنى الكامن^(١).

فبدون تفهم خصوصيات لغة المرئيات لن نتعمق في المعنى الكامن ولن ننفذ بالتالي إلى جوهر الظاهرة موضع البحث ونفقد بذلك ركناً أساسياً من أركان البحث العلمي الموضوعي .

وبالرجوع إلى المدرسة الفنونولوجية (علم الظواهر) التي كان لها فضل تأصيل جانب من جوانب الفكر الاجتماعي المرتبط بدراسة الظواهر الاجتماعية دراسة موضوعية وعلمية وذلك عن طريق تطبيق المنهج الذي بدأه «دلتاي» . ولقد تواصل هذا الفكر وتم تأصيله على يد ماكس فيبر وبونز .. ودوركهيم . ان هذا المنهج العلمي الموضوعي يقوم على أساس النفاذ إلى داخل الظاهرة الإنسانية وتحليلها ليس فقط بالوعي بل بمنهج علمي يتبناه الباحث لكي يسهل له النفاذ إلى هذا الجوهر أو الكينونة أو ماهية المعنى أو الواقع الفعلي^(٢) .

إن هذا المنهج يدرس الظاهرة وليس الواقعة ، وذلك لأن الظاهرة تنطوي على معنى فهي تحوى هذا المعنى ولا تخفيه بل تكشف عنه ، أي يمكن تطبيق منهج للكشف عنه ، وعلى العكس من ذلك نجد أن تطبيق المنهج الوصفي على الواقعة - وبالرغم من أهميته - إلا أن هذا البحث لا يقودنا إلى التوصل إلى جوهر ومعنى الواقعة . ومن خلال هذا المنطلق الذي أبرزه بوضوح «سارتر» J.P. Sartre عند دراسته للانفعال . فلقد أوضح أنه ينبغي أن نبدأ الدراسة حتى تصبح دراسة موضوعية حقة من خلال توضيح مفهومات الوقائع^(٣) .

وإذا كنا نعتبر الإعلام المرئي المسموع ظاهرة اجتماعية وذلك لارتباطها ارتباطاً وثيقاً بالنظام الاجتماعي المعين ، فهي أيضاً وسيلة من وسائل الاتصال والتواصل الثقافي والمعرفي التي تحمل مضموناً ، هو مضمون وتناج فكر وثقافة وفن مجتمع له مواصفات وذاتية وشخصية محددة - هذا الوضع يحتم علينا دراسة وحصر مفهوم مقومات لغة المرئيات.

ويعتبر ذلك النوع من الدراسات التى تنطلق من جوهر وماهية الأشياء دراسة تقديمية ، بالمعنى الذى وضعه سارتر ، وليست دراسة تراجعية — أى تنطلق من وصف الواقعة لتنفذ بعد ذلك إلى الماهية.

وفيدنا هذا المنهج الموضوعى فى دراسة الظاهرة الإعلامية والثقافية المرئية المسموعة ليس فقط إلى اكتشاف جوهرها وماهيتها ، بل يمكن الاستفادة من نتائج هذا البحث وتطبيقه لدراسة مقومات المضمون الثقافى المرئى المسموع ، وذلك بهدف الكشف عن بعض القضايا التى تعترض عملية الاتصال الجماهيرى من خلال النظم الإعلامية المرئية المسموعة للوقوف على الأسباب التى تعرقل أدوارها الوظيفية .

الإطار المنهجى والنظري :

وقبل أن نحدد الإطار المنهجى للمفهوم الإعلامى للغة الصورة المتحركة ، علينا أولاً تحديد أهمية الصورة المتحركة كمفردة ووحدة لغوية تدخل فى تكوين المضمون الفكرى الإعلامى للوسائل المسموعة المرئية وكحلقة وصل بين المنتج والمتلقى للإعلام المرئى المسموع.

فإذا كان التعبير بالصورة المتحركة يحتوى على عملية ذهنية متطورة ومتكاملة من حيث الإبداع الفكرى والتكنولوجى والفنى المتميز ، هذه العملية الإبداعية ، ذلك لأن الوسائل الإعلامية الجماهيرية المرئية المسموعة أصبحت من الأدوات الأكثر إيجابية وتلاصقاً بواقع المجتمع من حيث ظروفه الثقافية والاجتماعية والسياسية . فلا يمكن تصور إنتاج أفلام سينمائية أو تليفزيونية بمعزل عن المقومات الاجتماعية والثقافية والاقتصادية التى مهدت لهذه النوعية من الانتاج الثقافى بصفاتها المعينة.

هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى فإن حصيلة مضمون هذه الوسائل من برامج مختلفة تعكس بصدق نبضات هذا المجتمع من حيث العلاقات الجدلية القائمة فعلاً بين القوة الفكرية لهذا المجتمع والتمثلة في الطبقة المثقفة والمفكرة وبين القوة المتقبلة لهذه الأفكار ، فلغة المراتيات أصبحت من المؤشرات الفعالة لقياس وتحديد نوع هذه العلاقات القائمة بين المنتج والمتلقى للأفكار الثقافية والفنية المختلفة .

وإذا أدركنا أهمية هذا الإنتاج الإعلامي والفكري الذي كتب بلغة هي لغة المراتيات أو لغة الصورة المتحركة ، التي لا يمكن أن تستوعبها جميع طبقات المجتمع بشكل فعال وذلك للخصوصية التي تتصف بها تلك اللغة وما تحتويه من رموز مركبة من إنتاج أفلام سينمائية أو تليفزيونية، بمعزل عن المقومات الاجتماعية والثقافية والاقتصادية التي مهدت لهذه النوعية من الإنتاج الثقافي بصفاتها المعينة . هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى فإن حصيلة مضمون هذه الوسائل من برامج مختلفة تعكس بصدق نبضات هذا المجتمع من حيث العلاقات الجدلية القائمة فعلاً بين القوة الفكرية لهذا المجتمع والتمثلة في الطبقة المثقفة والمفكرة وبين القوة المستقبلية لهذه الأفكار . فلغة المراتيات أصبحت من المؤشرات الفعالة لقياس وتحديد نوع هذه العلاقات القائمة بين المنتج والمتلقى للأفكار الثقافية والفنية المختلفة .

وإذا أدركنا أهمية هذا الإنتاج الإعلامي والفكري الذي كتب بلغة هي لغة المراتيات أو لغة الصورة المتحركة، والتي لا يمكن أن تستوعبها

جميع طبقات المجتمع بشكل فعال وذلك للخصوصية التي تتصف بها تلك اللغة وما تحتويه من رموز مركبة من إنتاج التراكم الفكرى والثقافى الذى أفرزه المجتمع ، والذى مهد له التقدم التكنولوجى والعلمى ، أى مزيج من الرموز الإنسانية والرموز التكنولوجية . ذلك الخليط المركب من الرموز لا يمكن أن يتفهّمه إلا من توافرت فيه شروط ومهارات إدراكية معينة كما سنوضح فى صلب بحثنا .

تلك الدلالات والرموز تعبر بصدق عن التراث الثقافى والحضارى والاجتماعى فهى قادرة على الربط بين طبقات المجتمع بشرط توافر المقومات الخاصة لفهم تلك اللغة من قبل الجمهور المتلقى .

إن محصلة هذا الإنتاج ما هو إلا حلقة وصل بين الكاتب أو الفنان المبدع وبين الجمهور المتلقى ، فهى محور لعلاقة جدلية بين هذه القوة الفكرية المنتجة والقوة المتلقية أو (الجمهور المتلقى) .

ويمكن من خلال دراسة جدلية هذه العلاقة التمييز بين المجتمعات على أساس الاختلاف فى الأبنية الهيكلية الثقافية والاجتماعية . وكلما كانت هذه العلاقة الجدلية إيجابية بمعنى أن كل إنتاج يمس الزوايا الاجتماعية والثقافية والسياسية كلما كان لهذا الجمهور رأياً أو رد فعل متمثلاً فى النقد أى أنه كلما كانت هناك رقابة اجتماعية فعالة كلما ازدهر الإنتاج الفنى واتعشت هذه القوة الفكرية . وعلى العكس من ذلك كلما كانت العلاقة الجدلية بين هذه القوة الفكرية المنتجة والقوة المتلقية راكدة بدرجة يمكن أن نطلق عليها سلبية كلما انتكست هذه القوة البشرية

على المدى الطويل وتصدعت هياكلها المنتجة وأصبحت تنتج آنذاك صورة مشوشة عن الواقع الاجتماعي . فيشز هذا الإنتاج عن المسار الاجتماعي والثقافي والتاريخي .

إن الإطار المنهجي والنظري إذا يرتبط بأهمية العناية بدراسة وتحليل مضمون وسائل الإعلام السمعي المرئي ، وذلك بتطبيق نظريات علم اللسانيات الحديثة حتى يمكنه التمييز بين الإبداع الفكري والثقافي من خلال الصورة المتحركة ، ويجدر بنا الإشارة في هذا المقام إلى أنه حتى الآن لا نزال في عالمنا النامي نبدى اهتماما متزايداً للكلمة المكتوبة أو للأدب المكتوب ونكاد نهمل ونصرف النظر في تحليل ودراسة مضمون الإعلام المرئي المسموع أو أدب الصورة المتحركة .

وهذا لعدة أسباب اجتماعية وثقافية واقتصادية وأيضاً منهجية سوف نشير إليها في بحث آخر ^(٤) وفي هذا المجال نقوم بالتركيز على هذا الجانب البنائي المنهجي لدراسة الصورة المتحركة كمفردة من مفردات لغة حديثة فرضها التطور التكنولوجي والصناعي ، تقوم بنقل الفكر والثقافة الحديثة من ناحية ومنافسة الوسائل الإعلامية المكتوبة من ناحية أخرى .

إن أهمية تحليل الصورة المتحركة أي عناصرها وجزئياتها وتطبيق مناهج البحوث المطبقة في مجالات علم اللسانيات الحديثة (على اعتبار أن لغة الصورة المتحركة أصبحت لغة لها كيائها وبناءاً خاصاً بها) يقدم لنا منهجاً دراسياً يساهم إلى جانب الدراسات الأخرى في مجالات النظرية البنائية المطبقة في النقد الأدبي ومقولاتها السيميولوجية الحديثة في تقديم

أدوات منهجية تحررنا من هذه الصعوبات التى كانت تمثل أهم العوائق التى تحول دون التقدم فى دراسة آليات ومقومات البناء اللغوى لمضمون الإعلام المرئى المسموع.

تلك الملاحظة النظرية التى سعينا إلى تقديمها إنما تحدد مدخلنا لهذا الموضوع وهو تحديد إطار نظرى ومنهجى لتفسير ووصف لغة وسائل الاتصال المرئى المسموع من سينما وتليفزيون - أى أن هذا المنهج يقدم أدوات علمية يمكن تطبيقها لتأصيل جانب من جوانب تحليل محتوى تلك الوسائل الإعلامية المرئية المسموعة - وبمعنى آخر نشير فى هذا الصدد إلى شروط الإبداع الفكرى من خلال السينما والتليفزيون، وذلك بربط نظرية الصورة المتحركة بتيار نظرية اللسانيات الحديثة على اعتبار أن لغة الصورة المتحركة تلاقى فى الآونة الأخيرة اهتماماً متزايداً فى الأوساط العلمية والبحثية لتأثيرها الخاص على نتائج وبحوث تمس ميادين وعلوم إنسانية أخرى كالاقتصاد والتاريخ والاتصال والنفس والأنثروبولوجيا والأدب والأسلوب ... الخ .

ولقد برزت أهمية الصورة المتحركة خاصة فى مجال علوم الاتصال والاجتماع بعد التطور فى تكنولوجيا المعلومات وتطوير وسائل الاتصال الجماهيرى المرئى المسموع ودخول المجتمع الإنسانى عصر اتصالات الفضاء.

ولقد وضعت اللغة المرئية المسموعة موضع البحث والتحليل ، وطبقت عليها العديد من النظريات اللغوية ابتداء من المدرسة السوسيرية الحديثة فى

مجال المنهجية الوصفية إلى نظريات شومسكى^(٥) ورفاقه وتلاميذه ، أى النظريات المرتبطة بالنظرية التفسيرية . فلم يقتصر الأخذ بهذه النظريات فى مجالات الأدب والشعر بل امتد إلى جميع فروع التعبير والإبداع الثقافى والفنى وخاصة فى مجالات الصورة المتحركة .

ولقد أمكن بفضل المدرسة الأوروپية وعلى وجه الخصوص المدرسة الفرنسية وعلى رأسها رولاند بارث Roland Barth وتلاميذه فى تكوين نظرية قائمة بذاتها تفسر وتكشف عن آليات وعناصر القوانين الداخلية التى تحكم تلك اللغة والمقومات الاجتماعية والتاريخية والثقافية كقوانين خارجية تحكمها كظاهرة تؤثر وتتأثر بالمجتمع ، وتقوم بتشكيل وتكوين القدرات المهارية للجمهور المتلقى ، وتحدد الكيفية التى يمكن أن يتعامل من خلالها مع تلك الوسائل المركبة ، والسيطرة على مضمونها . وأصبحت تلك النظرية تؤكد على لغة الصورة المتحركة كجزء لا يتجزأ من المعرفة الإنسانية بصورة عامة .

إن هدفنا ينحصر إذا فى هذه المرحلة فى وضع إطار نظرى لدراسة لغة المرئيات ، وبصفة خاصة التأكيد على مفهوم الصورة المتحركة كمفردة من مفردات اللغة المرئية ، وكأساس ومنطلق لدراسة وتحديد البيئة الإعلامية الحديثة .

لكن ما أن يطرح موضوع اللغة على صعيد الفكر النظرى ، حتى تبرز وتتضح مجموعة من القضايا والإشكاليات ، بعضها يتعلق بالأساس البنىوى والبعض الآخر يتعلق بإشكاليات كيفية التعرض لها . فليس من مهام

تلك الدراسة حصر كل ما يتعلق بمفهوم اللغة المركبة، فالعناصر المحورية التي نهتم بإثارتها هي الكشف عن بعض القضايا التي تعترض عملية الاتصال الجماهيري من خلال النظم الإعلامية المرئية المسموعة . والأسباب التي تعرقل أدوارها الوظيفية ، خاصة المرتبطة بالتنمية الاجتماعية والثقافية في دول العالم النامي وهي تخطو مرحلة جديدة من مراحل اتصالات الفضاء ، كما يقدم هذا المنهج عوناً علمياً يفيد الباحث في جانب من جوانب تحليل محتوى الفكر الاجتماعي والثقافي الذي تقدمه الوسائل الإعلامية خاصة الفيلم السينمائي وفيلم الفيديو.

وحتى نحصر هذا الإطار المتراعى الأبعاد ، نقوم بدراسة جزئين أساسيين يعالج الجزء الأول مقومات اللغة الفيلمية من خلال تطبيق بعض مبادئ علوم اللسانيات .

ويعالج الباب الثاني : المقومات الفنية للغة السينما والتلفزيون .



الباب الأول

اللغة الفيلمية وتطبيق مناهج علوم اللسانيات

الفصل الأول : اللغة ومناهج دراستها

الفصل الثاني : المنهج البنائي

ووصف وتحليل لغة الإعلام المرئي السموع

الباب الأول

اللغة الفيلمية وتطبيق مناهج علوم اللسانيات

مقدمة

إن المعنى العام الواسع للغة الفيلم المرئى المسموع يفرض علينا تحليل ودراسة نظريات علوم اللسانيات الحديثة ونظريات البنائية والتركيبية. هذا التعرض يقودنا إلى مدارس الفكر النظرى المرتبطة بالمناهج الوضعية والتفسيرية فى مجالات الأدب والشعر وفروع التعبير والإبداع الثقافى حتى نصل إلى حصر منهج يقتصر على لغة المرئيات أو لغة الصورة المتحركة كمفردة ووحدة أساسية ترتكز عليها تلك اللغة الحديثة. ورغم أهمية هذا الحصر فى إثراء منهج البحث إلا أن هذا المجال لا يتسع لتلك الدراسة، ولكننا بالرغم من ذلك سنقوم بوضع مفهوم الصورة المتحركة والإشارة إلى خصوصيتها

وبعض التيارات الفكرية التي تعرضت لهذا المفهوم. ويرجع فضل بلورة هذا المفهوم ومنهجية دراسة هذه اللغة إلى المدرسة الأوروبية وعلى وجه التحديد المدرسة السويسرية الحديثة الخاصة بالمنهج الوصفية. ويمكن الإشارة في هذا الصدد إلى أن الفضل الأول في وضع هذا الإطار المنهجي يرجع إلى رائد علوم اللسانيات الحديثة «دي سوسيور» والتي تبنيتها فيما بعد نظريات كل من «ليفى ستروس وشومسكى»، «رولانو بارث، جاكسون» ... ويقوم هذا المنهج الحديث في دراسة الأدب والنقد واللسانيات الحديثة على مبدئين هما:

المبدأ الأول :

ويرتكز هذا المبدأ على تحليل الظاهرة اللغوية لاكتشاف اجزائها والوقوف على نوع وخصوصية العلاقات التي تحكم ذلك النسق اللغوي بهدف التوصل إلى المعانى الكامنة - وذلك بمعنى أن هذا المنهج يقوم على أساس مبدأ هام وهو تحليل الظاهرة اللغوية كنظام اجتماعي ونسق للقيم ويتبع حركة المجتمع الفكرية والثقافية والاجتماعية ومن ثم يعتبر النظام اللغوي نتاج فكر وثقافة وتاريخ وفن مجتمع له مواصفات بعينها، وعلى اعتبار أن لكل أسلوب للتعبير والمعالجة الفنية حتميات تستمد خيوطها من التطور الثقافي والاجتماعي والسياسي ..

إن تطبيق هذا المبدأ كأداة بحثية في الدراسات المرتبطة بالإعلام المرئي المسموع يساهم إلى حد بعيد في إدراك العلاقات التي تربط بين التطور الاجتماعي والثقافي والحضارى من جانب ونشأة أنماط حديثة من التعبير

الفكرى والثقافى والفنى من جانب آخر . فالتطور الاجتماعى والثقافى الذى شهده الوطن العربى مثلاً منذ بداية القرن التاسع عشر فى مصر ، وبالرغم من عدم تعميم هذه الظاهرة الحضارية فى أنحاء الوطن العربى ، إلا أنها ساهمت بالرغم من ذلك وإلى حد بعيد فى نشاط الحركات الفكرية والثقافية والفنية ، وكان لها عظيم الأثر فى إثراء اللغة العربية بألفاظ جديدة تتناسب وأحداث العصر الحديث ، وكأداة هامة للتعبير عن قضايا التحرر . أفادت هذه الحركات الفكرية والوطنية فى نهضة الصحافة العربية ، وتطور الأشكال المختلفة للأدب من زاوية حديثة أدت إلى نشأة المسرح العربى الحديث . هذه الدفعات والطفرات الفنية والثقافية الهائلة مثلت الدعامة والأساس التى ارتكز عليه الإعلام الإذاعى وأيضاً وسائل الاتصال المرئى المسموع المختلفة من سينما وتليفزيون (٦) .

المبدأ الثانى :

أما المبدأ الثانى الذى يقوم عليه هذا المنهج الحديث ، هو مبدأ الرؤية الثنائية للظواهر . بمعنى أن عملية التعبير الفكرى والفنى من خلال الصورة المتحركة ، هى عملية مزج بين مستويين من المفاهيم ، المستوى الأول يرتبط بالواقع المادى ، والمستوى الثانى وهو عملية حصر للمفهوم الحسى والتعبيرى للشئ نفسه من خلال وضعه فى العمل الفنى أو الفكرى وأيضاً يتوقف المعنى التعبيرى على كيفية التعامل برموز اللغة المرئية وتوظيفها للتعبير عن ذلك الواقع المادى . على اعتبار أن الصورة هى أداة الفكر وأداة التعبير عن هذا الواقع المادى والحسى . وأن الصورة المتحركة تعبر عن الفكر والثقافة من

خلال رموز تكنولوجية مرتبطة بالوسيلة التكنولوجية نفسها ورموز أخرى تستمد قواعدها من الفكر الثقافى والمعرفى وتسمى رموزا إنسانية (٧).

ولقد أمكن من خلال حصر نتائج نظريات علوم اللسانيات الحديثة التوصل إلى أهمية الرموز الإنسانية فى تحقيق التوازن اللازم بين القوانين الداخلية للنسق الفكرى للمضمون المرئى المسموع ، والقوانين الخارجية الخاصة بالمهارات الإنسانية المتعددة التى يجب توافرها فى المستقبل أو المتلقى لذلك النوع من الوسائل المرئية... كما أمكن التأكيد على أهمية التقدم العلمى والتكنولوجى والاجتماعى والثقافى فى زيادة مفردات العملية الإبداعية ، وزيادة فاعلية الصورة المتحركة فى التعبير عن الأحداث بصورة صادقة وعن الواقع الحسى والمادى .

هذا يعنى أن قارئ الصورة المتحركة يقف أمام مضمون فكرى وفنى يختلف مدى تأثيره عليه كرسالة مركبة فى الإقناع على حجم وكثافة التجارب الإنسانية والقدرات والمهارات المكتسبة، وأيضاً على حجم الرموز المتنوعة التى تحتويها الصورة المتحركة وإشكالية تعامل المبدع والمفكر بها والتعبير عن الظواهر الاجتماعية والفكرية المختلفة .

ولكى نتفهم بناء لغة المرئيات لابد وأن نعود إلى أصولها الأولى وهى الأصول المرتبطة بالنقد الأدبى الحديث خاصة المدرسة البنائية والتركيبية الحديثة .

الفصل الأول

اللغة ومناهج دراستها

اتضح من مناقشتنا وتحليلنا فى النقطة السابقة، أن الظاهرة الاجتماعية أو الثقافية أو اللغوية لا يمكن دراستها بمعزل عن إطارها الثقافى والحياة الاجتماعية وعن التاريخ.

وإذا كنا فى هذا المبحث، سنتناول بالتحليل: الخطوات المنهجية التى اتبعت فى دراسة اللغة كظاهرة لا يمكن انتزاعها من هذه الأطر المختلفة؛ الاجتماعية والحضارية والثقافية على أساس أن علم اللغة الحديث لم يتطور إلا مع تطور النظرية الاجتماعية، وبعد انتضاح المناهج المختلفة الموضوعية . فهدفنا من دراسة تلك النقطة هو: التوصل إلى صياغة منهج خاص يقتصر على دراسة لغة المرثيات .

ويهمنا فى هذا الصدد : حصر مفهوم النظام اللغوى كما حدد وفقا لعلم اللسانيات الحديث، وكما قدمته الحركات الفكرية التى بدأت منذ أوائل هذا القرن انطلاقا من «دى موسيور» رائد المدرسة السويسرية فى مجال العلوم اللغوية الحديثة والذي كان له الفضل الأول فى تفسير مفهوم أصول وأسس الحركة البنائية . ولقد تطور هذا المفهوم بدءا من هذا المنطلق النظرى والمنهجى على يد «شومسكى» و «جاكوبسون» و «يرس» و «بارث» ... وغيره من رواد الفكر الحديث للسانية.

ولعل أهم ما يميز تلك النظريات : انطلاقها من المفهوم الفنونولوجى الذى تأكد كمنهج فى البحوث الاجتماعية، وكان له فضل فى تطوير بعض الأسس المنهجية للظواهر الاجتماعية المختلفة (٨) .

ولقد انطلقت المدرسة البنائية من هذا المنهج العلمى للنظرية الفنونولوجية، وارتكزت على مبدأ التحليل الجزئى للعنصر الأول الذى تتكون منه الظاهرة، حتى يمكن التوصل إلى جوهر الظاهرة وماهيتها، والوصول إلى المعنى الكامن حتى يمكن السيطرة عليها .

وما دنا نتكلم عن المدرسة البنائية فى علم اللغة، فتجدر الإشارة فى هذا المقام إلى توضيح ما نقصده بعلم اللسانيات وتحديد موقعه من علم اللغة (٩) .

ان اللسانيات أو علم اللسانية كما عرفها علماء اللغة هى : وسيلة اللغة أو هو : العلم الذى يمد الباحث بمناهج مختلفة لتفسير ووصف علم اللغة. أى أن الهدف الأساسى لعلم اللسانية يمكن حصره فى نقطتين:

الأولى : تقديم منهج متطور لوصف ودراسة اللسان البشرى .

الثانية : استبطاء العلاقة التى تنظم الصلة بين الفكر واللغة.

ومن هذا المنطلق يتضح بجلاء : الهدف من اهتمامنا باللسانيات وفقا لمفهومنا الحديث أى منذ دى سوسور De Saussure مع الإشارة إلى بعض التيارات والمحاولات التى بذلت من بعده لتوسيع حدود هذا العلم .

أولاً - المدرسة البنائية ومفهوم النظام اللغوى:

وكما أشرنا من قبل إلى أننا نستخلص من تلك الأسس : أهم النقاط التى ستساعدنا على وضع منهج علمى للدراسة وتفسير ووصف لغة المرئيات وحصر بعض خصائصها، بهدف وضع الأسس العامة التى تحكم تلك اللغة الحديثة، وكأساس لتأصيل جانب من جوانب نظريات تحليل محتوى الوسائل المسموعة المرئية .

لقد هيا علم اللسانيات إضافة مفهوم النظام اللغوى أو النظام الرمزى، وساهم فى تطوير البحوث اللغوية ودفعها قوية إلى الأمام. كما ساعد الباحث ليس فقط على ملاحظة المادة اللغوية عن طريق وضع نظام بنىوى يختصر البنية اللغوية، بل هيا له أدوات منهجية لوصف تلك المادة، وهى مرحلة متطورة من مراحل النقد وتحليل النظام اللغوى، ولم يقف التطور العلمى على تلك المرحلة الوصفية. لقد أضيفت أبحاث «شومسكى» و «جاكوبسون» العديد من الأدوات العلمية التى ساعدت على تأصيل المراحل النقدية السابقة ومهدت لانطلاقة جادة نحو المرحلة التفسيرية التى تعتبر هدفا من الأهداف المتطورة فى التحليل العلمى للنظام اللغوى .

وأهم مبدأ يقوم عليه هذا المنهج فى وصف الظاهرة اللغوية هو : الرؤية الثنائية المزدوجة، هذا المبدأ يرفض النزعة الجزئية الانفصالية. ولقد اعتمد سوسيور على هذا المبدأ لتوضيح منظور عن البنائية أو البنىوية واتخذها منهجا قام بتطوير بعض جوانبه علماء اللسانية من بعده .

ونظرا لسهولة ووضوح نموذج دى سوسيور ،، لازال اللغويون يعتمدون على نموذجه فى تحليل ووصف النظام اللغوى .

والثنائية كما وضع ملامحها دى سوسيور هى : مجموعة من التقابلات بين كل وجزء .

أن المنهج الذى وضعه «سوسيور» ينحصر فى الثنائيات ، فهى أداة علم اللسانية لتحليل ودراسة ووصف اللغة ، واستخلاص العلاقات القائمة بين الكل والجزء .

وقبل الإشارة إلى تلك المناهج نقوم بدراسة مفهوم النظام أو البنية فى اللغة .

ان تعريف هذا المصطلح هو الأساس الذى يتخذه الباحث كأداة منهجية، لاستخلاص العلاقات القائمة بين الأجزاء المكونة لهذا النظام أو البنية ووسيلته للكشف عن القوانين التى تحكم هذا النسق الفكرى. إن تلك العلاقات هى التى تحدد وتختصر مفهوم المعانى الكامنة داخل هذا النظام أو البنية.

ثانيا - النظام أو البنية فى اللغة :

أهم إضافة لعلم اللسانيات الحديث هو إضافته لفكرة النظام اللغوى كمنهج لدراسة بنية النصوص اللغوية. هذا المفهوم لم يكن شائعا فى

الدراسات النقدية للأدب كمنهج: إذ لم ينظر إلى فكرة النظام هذه في شرح العلاقات القائمة داخل النص، بل اقتصرَت الدراسات على فكرة الوجود النهائي للمفردات أو استقلالية الوحدة المفردة، أى تستمد علاقاتها ليس من خلال موقعها كجزء داخل كل، بل تستمد مفهوماً وشخصيتها من ذاتها كمفردة. وهذا ما يفسر سيادة التيار الفيلولوجي أو المعجمي على الدراسات الأدبية التقليدية. إذ لم تهتم تلك الدراسات بمفهوم الكلمة المفتاح "Mot Clée" بل انصرفت الدراسات على تفسير الكلمات الصعبة والغريبة، وأهملت الكلمات السهلة التي قد تشكل محورا للمعنى في النص الأدبي.

تلك النقطة الهامة أصبحت محورا لاهتمامات دي سوسيور، وذلك على عكس «بيرس» "Pears" الذي يرى في اللغة: مجرد كلمات تحمل دلالات دون النظر إليها كمشكلة لنظام أو لمجموعة منظمة. إن الكلمات عنده جزء من الرموز "Symboles" والإشارات "INDEX" أى أنها تعمل بطريقة متشابهة، أى تدخل في تكوين نظام واحد - وهذا على عكس نظرية دي سوسيور الذي يرى أنه لا بد من تأليف عدة نظم دلالية، ومن وضع علاقات تشابه وتمايز في هذه النظم (١٠).

ومن خلال حصر مفهوم النظام اللغوي، أمكن القول أن الأساس الفكري الذي ارتكزت عليه نظرية دي سوسيور في اللسانية هو: أن التفكير ينطلق من اللسان. واللسانية ما هي إلا علم يركز على الدراسة الوصفية والتحليلية لكل اللغات، أى أنه يمكن تطبيقها كإطار منهجي، يمد الباحث

بأدوات ووسائل علمية تساعد على ملاحظة ووصف وتفسير اللغة، بل وكما يقول دي سوسيور كل اللغات^(١١).

وتجدر الإشارة في هذا الصدد أن «دي سوسيور» لم يَقم باستعمال كلمة «بنیان» بالرغم من اعتباره رائد البنائية الحديثة وذلك لتفضيله كلمة نظام "Systeme" إذ أن اللغة في نظره هي نظام من الرموز الاعتبارية، وهي كذلك نظام يتكون من أجزاء متعددة يجب النظر إليها في تضامنها وفي تاريخ إنتاجها الفكري أي من خلال زمن محدد، ومقومات فكرية وسياسية واجتماعية.

وليس النظام اللغوي طبقاً لسوسيور كما يشير (صلاح فضل) «سوى مجموعة من الفوارق الصوتية المتألفة مع مجموعة أخرى من الفوارق الفكرية، إلا أن هذه المقابلة بين عدد من الرموز السمعية وعدد آخر من الأفكار مقتطع من جملة الفكر تولد نظاماً من القيم الخلافية، هذا النظام هو الذي يمثل الرابطة الفعالة بين العناصر الصوتية والنفسية داخل كل رمز... والجهاز اللغوي بأكمله يدور حول الوظيفة الخلافية لكل وحدة، على أساس أن مقابلتها بالوحدات الأخرى هو ما يمثل شخصيتها»^(١٢).

تلك النظرة المتكاملة إلى اللغة القائمة على اعتبارها نظاماً متكاملًا، هي التي دفعت دي سوسيور إلى ربط كل كلمة (مفردة) من الكلمات اللغة بالكل الذي تشكله مجموعة الكلمات، وبالتالي لا يمكن النظر إلى المفردات أو كل كلمة مفردة بل من خلال الإطار العام الذي يؤلفه نظام لغة من اللغات. ويقول دي سوسيور موضحاً أنه لوهم كبير اعتبار الكلمة

وكأنها فقط اتحاد بين صوت معين ومفهوم معين، فتحددنا لها على هذه الصورة إنما يعزلها عن النظام الذى تشكل جزءاً منه. وهذا لا يعنى أبداً أنه فى الإمكان انطلاقاً من الجزء أو الجزئيات يمكن بناء الكل، أى أنه فى الإمكان أن نبدأ بالكلمات ونبنى نظاماً. بل على العكس يجب الانطلاق من الكل المتضامن لنحصل بالتحليل على العناصر التى يتضمنها^(١٣).

وفكرة النظام عند سوسيور تقترب بفكرة الوظيفة الخلافية لكل وحدة داخل هذا النظام. فاللغة وفقاً له إنما هى نظام يتكون من أجزاء متعددة يجب النظر إليها فى تضامنها العضوى. هذه النظرة إلى اللغة على أنها نظام متكامل دفعت «دى سوسيور» إلى ربط كل كلمة من الكلمات اللغوية بالكل الذى شكلته مجموعة الكلمات، فلا يمكن النظر إلى كل كلمة مفردة بل من خلال الإطار العام الذى يؤلفه هذا النظام الذى تتحدد فيه الوظيفة الخلافية لكل وحدة. هذا النظام الذى تتطابق فيه مجموعة الوحدات الفكرية والنفسية مع مجموعة أخرى من الوحدات الصوتية، وعلى هذا الأساس، إن النظام هو تماسك وحدات لغوية متقابلة، أى أن لكل وحدة وظيفة خلافية أى أن لها وظيفة داخل هذا النظام على أساس تقابلها وانسجامها بالوحدات الأخرى، تلك الوظيفة هى التى تمنح الشخصية للوحدة اللغوية داخل النظام.

تلك النظرة جعلت سوسيور لا ينظر إلى الكلمة كما أشرنا من قبل بمفردها بل ينظر إليها بعد أن يضعها فى نظام فكرى ولغوى - إذا يمكن القول: أن فكرة النظام السوسيورى تنطلق من خلال تحديد العلاقات التى

تربط الكلمات اللغوية بعضها مع بعض لتكون معنى الشئ أو الدلالة التي هي اتحاد بين دال ومدلول، تلك العلاقة الخلافية للجزء هي التي تحدد المعنى.

ثالثا - النظام اللغوى والبنية الاجتماعية:

لقد رافق التطور المستمر للبحث العلمى كلمة «بنیان» كمنهج حديث أو كمدخل منهجى، أدرج ليس فقط فى مجالات النقد الأدبى والفنى، بل أمكن تطبيقه فى مجالات العلوم الإنسانية كعلم النفس والاجتماع والانتروبولوجيا... بعد أن تطورت النظرية البنائية على أيدي علماء اللغة والاجتماع، وأصبح المجتمع مكونا من المكونات الرئيسية للتعبير الفكرى، أى أصبحت النظرية البنائية تأخذ فى اعتبارها المجتمع بمقوماته الاجتماعية والثقافية والحضارية كعنصر رئيسى ومكون أساسى يدخل فى التكوين الداخلى للسياق اللغوى.

وانطلاقا من هذا المفهوم الاجتماعى للبنية، أو البنية التكوينية، اعتبر أن كل ما هو خارج عن نطاق السياق اللغوى يشكل جزءا داخل هذا النظام الداخلى للغة، فلتعاقب الحركات الفكرية والثقافية والحضارية والاقتصادية مثلا، آثارها الهامة على التكوين الداخلى للنظام اللغوى للنصوص الأدبية أو الدرامية مثلا.

وعلى هذا الأساس أصبحت اللسانية ونظرياتها المختلفة تستفيد من التحليل النفسى، ومن الدراسات التاريخية والإنسانية بصفة عامة.

لقد أسس كلود ليفس ستراوس C. Levis Strauss مبادئ البنائية الاجتماعية أو نظرية البنية الاجتماعية، مستندا إلى المنهج البنائي الذى طبقه على الواقع الاجتماعى، واستفاد منه لتحليل ودراسة العلاقات الاجتماعية.

إن البنية وفقا له هى مجموعة العناصر الذهنية التى تقدم تصورات محددة عن الواقع، فهى تكشف عن الجانب الخفى للأشياء. وكنتيجة لذلك التصور أمكنه الربط بين دراساته لبنية الأسطورة، وتحليله للتنوعات والأنماط الداخلية التى تتصل بموضوع أساسى وبين الإطار الاجتماعى والإنسانى، بمعنى أنه حاول عن طريق التحلل البنائى إغفال الجوانب الثانوية الخفية، وأن يكشف الشفرة السرية التى تربط مختلف جوانب الحياة والنشاط الإنسانى^(١٤).

وانطلاقا من هذا المفهوم يمكن القول: أنه من خلال تحليل بنية العمل الفكرى أو الفنى المحدد: قصة أدبية، فيلم سينمائى أو تليفزيونى مثلا أو أى نظام آخر من سياقات التناجات الفكرية، يمكن دراسة العلاقات الاجتماعية والأنماط الذهنية المختلفة التى تساعد الباحث على فهم الواقع، وتوضيح مكونات البنية الاجتماعية ذاتها.

تلك النتيجة العلمية التى توصل إليها علماء الاجتماع وعلى رأسهم ليفس ستراوس C. Levis Strauss و «موران» و «مولز» و «بارث»، ما هى إلا إمتداد لأبحاث «سومبور» فى علم اللسانيات، وراح علماء اللغة من بعده ينون صرحا فكريا متعدد الدرجات أمثال جاكوبسون رائد المدرسة الشكلية ومؤسس حلقة «براج» اللغوية فى الثلاثينيات من هذا القرن وتعتبر أبحاثه محورا من المحاور الرئيسية التى ارتكزت عليها النظرية البنائية التركيبية .

ويمكن القول إذا أن البنائية الاجتماعية كمنهج لدراسة الأنماط الاجتماعية المختلفة عن طريق دراسة النظام أو البنية الفكرية، هي محصلة لأبحاث عديدة واتجاهات متفرقة أى أنها الشكل المتكامل للنظرية البنائية. لقد تلافت ثغرات المدرسة الشكلية التى عزلت فى بداية نشأتها الفكرية موضوع الدراسة عن إطارها الاجتماعى فأغفلت البنية والظواهر الاجتماعية والثقافية والسياسية المحيطة بها ، ونظرت إلى السياق الداخلى كوحدة جمالية وليست كوحدة أو نظام فكرى يعكس أنظمة المجتمع والعلاقات المتشابكة بين طبقاته المختلفة .

وعلى الرغم من قصور تلك النظرة وعدم شموليتها ، إلا أنها لاقت أصداء فى المحيط العلمى خاصة فى الدانيمارك لقد طبق «جلمسليف» Jelslef تلك النظرة فى أبحاثه بصفة عامة، مستندا إلى فرضية أساسية ترى أنه من الجائز علميا أن نصف اللغة ونحللها على أنها كيان مستقل من الارتباطات الداخلية، أو بكلمة تشكل بنيانا متكاملا . ودراسة اللغة تقودنا إلى ضرورة تحديد سياق بداخله أجزاء . إن المنهج البنىوى ما هو إلا وسيلة للكشف عن تلك العلاقات والارتباطات الداخلية .

ونحن نرى أن تلك النظرية رغم ضيق إطارها ، إلا أنها تشكل منهجا هاما فى دراسة البنية الداخلية للنظام اللغوى أو النموذج اللغوى، إذ تكشف عن أهم الخصائص الداخلية لمفردات وجزئيات النظام اللغوى، وتلقى الضوء على العناصر الجمالية داخل ذلك النظام .

تلك النظرية التى تبحث فى السياق أو النظام الداخلى طبقت على اللغة الفيلمية . لقد طبق بارت Barthes تلك النظرية فى أبحاثه المتعددة: فى

مجال الصورة المتحركة، أو الصورة الفيلمية باعتبارها مفردة لغوية من مفردات النظام الفيلمي. وبحث في خصائصها المتعددة وكشف عن مستوياتها المختلفة ولقد طور كل من ماك لوهان، ومولز، وموران فلم يبحثوا فقط في النظام الداخلي لجزئيات النظام الفيلمي، على اعتبار أنه يكون سياقاً من الدلالات السيميولوجية، بل بحثوا وحلّلوا العلاقات المتبادلة والمتشابكة بين مضمون هذا النظام الفيلمي والسياق الاجتماعي والثقافي والحضاري، ومدى تأثير السياق الاجتماعي بقطاعاته المختلفة على البنية السيميولوجية للفيلم، ف لغة الصورة المتحركة هي انعكاس لسياق اجتماعي أرحب وأوسع أفرزه ليس فقط المضمون بل الشكل أو الوسيلة (١٥) .

ومن خلال هذا العرض الشديد الانتقائية يمكن استنتاج بعض النقاط التي تطرحها هذه النظرية الهامة التي لا تزال حدودها آخذة في النمو والتطور:

١ - ان اللغة ما هي إلا نتاج إجتماعي يمكن دراسته من خلال تطبيق المنهج البنائي، على اعتبار أن اللغة تخرج عن حدود الفرد فهو لا يستطيع إنتاج لغة بمفرده ولا تعديلها وتطويرها .

٢ - يقوم المنهج البنائي أساساً على وصف للواقع المباشر من خلال نموذج يضم مجموعة مكونة من عناصر ذهنية تقدم تصورات محددة عن الواقع.

تلك النماذج ما هي إلا أدوات منهجية أو مناهج لبحث وتحليل البنية اللغوية وتفسيرها .

٣ - أهم محور يرتكز عليه هذا المنهج البنائي في وصف وتحليل اللغة (وكل اللغات كما أشار دي سوميور) هو ثنائية الكل والجزء . فهناك المؤسسة الرمزية التي يتكون من الدلالات والرموز على اعتبار أن السياق أو البنية أو النظام يتكون من جزئيات داخلية أو سياقية على شكل علامات وإشارات أو دلالات، وتلك الدلالات هي اتحاد الدال والمدلول، وترتبط تلك الدلالات ارتباطا وثيقا بالبعد المعرفي. ذلك لأن فضل اللغة على الدلالة كبير . فلا يوجد معنى ليس له أسم «وعالم الدلالات ليس سوى عالم اللغة، اذ يظل من الصعب تصور أى نظام مكون من الصور أو الأشياء يتمتع بدلالة خارج نطاق اللغة. «فالعناصر المرئية مثلا تقتضى رسالة لغوية كما يحدث فى السينما والإعلانات والصور الكاريكاتورية وغيرها. فهي لا تصبح نظاما إن لم تمر من خلال اللغة التي تعزل دلالتها وتسميتها» (١٦) .

وعلى حد تعبير «بارت» أن الحضارة المعاصرة هي حضارة الصورة المرئية، ولكن بالرغم من ذلك لم تتخل تلك الحضارة عن الكتابة التي تعزل دلالتها وتسميتها.

الخلاصة :

هناك إذا منهجان للدراسة ووصف وتحليل اللغة :

(أ) دراستها من الداخل أى دراسة النسق الداخلى أى وصف جزئيات هذا النظام اللغوى .

(ب) دراستها النظام الخارجى للبنية اللغوية، ويقصد من ذلك: اعتبار النظام اللغوى ظاهرة اجتماعية ترتبط ارتباطا وثيقا بالنظام الاجتماعى والثقافى، على اعتبار أن هذا النظام أو السياق اللغوى يستمد كيانه وإطاره المعرفى أو الدلالى من الإطار العام للمجتمع .



الفصل الثاني

تطبيق المنهج البنائي

لوصف وتحليل لغة الإعلام المرئي المسموع

مقدمة :

تكلّمنا في الفصل السابق عن : مفهوم النظام اللغوي ، ونظرية البنية الاجتماعية كمنهج يضم في ثناياه مستويين متلازمين من الأدوات البحثية للتحليل العلمي للظاهرة اللغوية .

أما المستوى الأول :

فيعني بدراسة وتحليل النظام اللغوي أو السياق اللغوي من الداخل أي دراسة النظام الأساسي لمضمون الوسيلة الإعلامية، وفكرة النظام الأساسي أو الداخلي للسياق اللغوي أطلقها «جيلمسليف» رائد المدرسة الدانيماركية،

الذى بنى صرحا فكريا متخذنا من نظرية «دى سوسيور» أساسا ومنطلقا علميا لنظرياته عن اللغة، لقد بين «جيلمسليف» أهمية النظام الأساسى Structure De Base كعنصر هام، والذى إذا لم يتوافر فى أية وسيلة من وسائل الإتصال: أدب، شعر، موسيقى، مسرح - سينما ... الخ .. لا يمكن أن نتصور اعتبار تلك الوسيلة لغة، ويعنى بالنظام الأساسى ذلك التركيب اللغوى أو البنية اللغوية التى تحدد الفكر وتسيطر عليه سيطرة كاملة . أى دراسة العلاقات السياقية والإيحائية أى العلاقات التى تقوم بين المفردات اللغوية عند تداخلها فى تركيب أى نظام ما - هذا التركيب أو النظام هو الذى يكسب السياق أو البنيان اللغوى قيمته ومفهومه، هذا من جانب . ويحدد النظام الأساسى لمضمون الوسيلة وأيضا العلاقات الإيحائية أو الاستدلالية من جانب آخر، أى تدرس إلى جانب العلاقات السياقية، العلاقة التى تحصر وتعنى بدراسة كل كلمة بمفردها، وذلك يمكن أن توحى بها الوحدة اللغوية المفردة (١٧) .

وأما المستوى الثانى :

فيعنى بدراسة أولا : تحليل النظام اللغوى من الخارج، أى دراسة تاريخ اللغة، وأثر التابع الحضارى والاجتماعى والثقافى على البنية اللغوية - وثانيا: بحث البنية أو النظام اللغوى كانعكاس لعناصر ذهنية تقدم تصورات محددة عن الواقع، هذا المنهج الاجتماعى فى دراسة البنية اللغوية الذى طبقه «ليفس ستروس» فى الانثروبولوجيا يقدم لنا منهجا عمليا متكاملا، فهو يجمع بين دراسة البنية اللغوية والبنية الاجتماعية، بهدف تحديد العلاقات

القائمة بين المجتمع أو المؤسسة الاجتماعية، وبنيتة اللغوية، وبمعنى آخر: دراسة البنية اللغوية كحلقة وصل بين المقومات الثقافية والاجتماعية والحضارية والنظام اللغوى المعين .

ومن خلال تلك المنطلقات العلمية، أمكن وضع تصور منهجي لوصف وتحليل ودراسة اللغة الفيلمية التى تشكل مضمون الوسيلة الإعلامية المرئية المسموعة، على اعتبار أن لغة الصورة المتحركة أو اللغة الفيلمية هى نتاج اجتماعى لها نظامها وقوانينها الخاصة بها .

لقد أمكن وصف هذا النظام اللغوى بعد التطور الهائل فى علم اللسانيات، وفى النظرية البنائية التركيبية والاجتماعية كما ذكرنا من قبل .
إذا يحاور هذا الفصل أهم النظريات العملية التى قامت بتحليل جزئيات النظام اللغوى المرئى المسموع .

وتعتبر تلك النظريات خطوة هامة فى طريق تطوير مناهج البحث فى مضمون الوسائل المسموعة المرئية فى تفسير العلاقات القائمة بين هذا النظام المركب والبنية الاجتماعية ، وتكشف عن آليات وعناصر القوانين الداخلية التى تحكم ذلك النسق الفكرى، وتحدد المقومات الاجتماعية والثقافية والحضارية كقوانين خارجية تؤثر فى النسق الداخلى للغة الفيلم أو لغة الصورة المتحركة وتقوم بتشكيل وتكوين القدرات مهارية للجمهور وتحدد كيفية تعامله مع مضمون تلك الوسائل التكنولوجية، وحتى نقدم منهجا علميا لدراسة ووصف اللغة المرئية المسموعة أو «اللغة الفيلمية» نقوم بتناول ثلاث نقاط وتقابل كل نقطة من تلك النقاط نظرية - تلك النظريات

الثلاث التي تحصر حدود هذا المنهج الحديث في وصف اللغة السينمائية والتلفزيونية تحدد أيضا منطلقاتنا في هذا الفصل ويشتمل على :

أولا : نظرية المستويات كمنطلق نظري ، لوصف لغة الصورة الفيلمية.

ثانيا : نظرية التشابه كمنهج لتحليل الصورة الفيلمية .

ثالثا : نظرية الأشكال ودراسة العلاقات المتشابكة بين السياق الفيلمي وبنية المجتمع .

أولاً : نظرية المستويات كمطلق نظري لوصف الصورة الفيلمية

وتطلق تلك النظرية من ثلاثة فروض أساسية :

الفرض الأول : أن بنية الفيلم أو السياق الفيلمي أولاً وقبل كل شيء ما هو إلا : تتابع لقطاعات فوتوجرافية سينمائية تمثل أشياء أى تعكس أشياء حقيقية منفردة .

الفرض الثانى : أن هذه الأشياء المصورة لن ترمز إلى مفاهيم، إلا إذا نسقت وتتابع وتلاصقت وفقاً لمخطط فنى يحركه الفكر. أى وفقاً لسياق لغوى وهو ما يسمى بالنص المكتوب .

الفرض الثالث : هذا النسق أو النص المكتوب هو الذى يعطى مجموعة الصور واللقطات السينمائية (المنفردة) مفهومها - إذاً

يمكن القول أنه بدون هذا النسق الفني المخطط لا يمكن أن نطلق اصطلاح لغة سينمائية .

وحتى يمكن بلورة وتحليل هذه المفاهيم السابقة والتي تحتويها كل نقطة من النقاط، علينا أن نتناول بالدراسة ثلاثة عناصر أساسية يمكن أن توضح تلك المنطلقات النظرية الآتية :

(أ) العرض الحقيقي للأشياء أو المفهوم للوحدة السينمائية هو نظام متكامل.

(ب) هذا العرض اتباع فيه أسلوب فني من أساليب العرض الفوتوجرافي والفيلمى الذى يحركه الفكر .

(ج) يعكس هذا العرض رموزا أو دلالات تحمل المفاهيم والمعانى المختلفة وفقا للمخطط الفكرى المتكامل أو (النص المكتوب) والمسبق .

ويمكن إذاً فى تلك المرحلة من الدراسة أن نحلل فرضا من الفروض التى أشرنا إليها .

المفهوم الفنى للوحدة الفيلمية :

أشرنا من قبل إلى أن الفيلم السينمائى أو التلفزيونى - كوحدة فنية متكاملة - ما هو إلا تتابع للقطات فوتوجرافية تمثل أشياء أو تعكس أشياء حقيقية منفردة . هذه الخصوصية الأولى سوف تضع أمامنا مفهوما جديدا للتعرف على مفهوم اللغة السينمائية والتلفزيونية .

لقد أثارت هذه الخصوصية جدالا ومناقشات علمية عديدة للتأكد من قدرة هذه الوحدة الفيلمية على التعبير، أو بمعنى آخر إمكانية استخدامها

كرمز من رموز اللغة - ولقد أثمرت هذه المناقشات عن عدة نتائج وكان لها أثر كبير فى استحداث عناصر أضيفت إلى النظرية العامة للنظام الفيلمي.

النتيجة الأولى

وأولى النتائج: أن هذه الوحدة الفوتوغرافية أو الفيلمية Plan ou Cadre أو المنظور الفيلمي المحدد أو الكادر كإطار لا يمكن أن يدرج تحت قائمة المفردات اللغوية الدارجة أى يصبح جزءا من هذا السياق الفيلمي دون أن يتلاحق بالكادرات الأخرى، وذلك لأن كل لغة لها مفرداتها اللغوية الثابتة، ولكن كل فيلم سينمائي أو تليفزيوني له أدواته الفنية فى التعبير، وله أن يستخدم أسلوبا فنيا ذاتيا يختلف كل الاختلاف عن الوحدات السينمائية أو التليفزيونية الكاملة التى نفذت من قبل. اذ يمكن القول أن الشكل الفيلمي أو الأدوات السينمائية أو التليفزيونية المتاحة والخاصة لعرض الأشياء الحقيقية هى التى تجعلها قادرة على خلق إحساس فنى.

ولتلك الخصوصية التى تحصر لغة الفيلم السينمائي أو التليفزيوني والتي تشكك فى إمكانية ادراجها فى قائمة المفاهيم العلمية للغات الدارجة، كان من الضروري تتبع خطوات منهجية جديدة لدراسة المفهوم العلمى لهذه الوحدة الفوتوجرافية أو الفيلمية حتى نتأكد من أن هذه الوحدة تحتوى على رموز ودلالات. إذاً يمكن ادراجها ضمن لغة لها مواصفات منفردة ومتميزة.

النتيجة الثانية

وهى نتيجة مرتبطة أشد الارتباط بالأولى، فإذا كانت الوحدة الجزئية للفيلم لا يمكن أن نطلق عليها وحدة لغوية تتقابل والمفهوم العلمى

للمفردات اللغوية، فذلك لأن هذه الجزئية لا تعنى شيئاً أى لا تقدم مفهوماً دلالياً إذا عرضت بمفردها - فالذى يعطيها قوة فى التعبير أى يجعلها تحتوى على دلالات ورموز هى إدراجها وتتابعها بالوحدات الجزئية الأخرى.

النتيجة الثالثة:

ويمكن القول إذاً أن عرض وحدة سينمائية أو فيلمية جزئية Plan ou Cadre Filmique ou ciémaographique لا تعكس معنى بمفردها، أى لا يمكن اعتبارها رمزا من الرموز اللغوية إلا إذا تلاصقت مع غيرها من الوحدات الفيلمية الأخرى، ووفقاً للمخطط الفكرى المتكامل أو النص المكتوب الذى يحدد موقع الجزء ووظيفته بالنسبة للمعنى الكلى.

تلك النتيجة تلقى الضوء على أهمية النص المكتوب التليفزيونى أو السينمائى فى حصر أهمية الوحدة الجزئية كرمز لغوى .

وبمعنى آخر يمكن القول : أن التقدم التكنولوجى استحدث إمكانيات ومقومات لغة حديثة استغلها العقل والفكر الإنسانى كنمط جديد للتعبير الفنى. أى نوعاً جديداً من اللغة (بنقوم باستعراض أسسها ومقوماتها التعبيرية فيما بعد).

إن اللغة الحديثة لا يمكن اكتمال مقوماتها الفنية والفكرية والتكنولوجية بدون المخطط الفكرى المتكامل أو النص المكتوب.

وذلك لأن الكادر الفيلمي Cadre on Plan Filmique المتفرد لا يرمز (كما أشرنا من قبل) أو يشير إلى أى معنى من المعانى إلا إذا وضع ضمن لقطات أخرى، ويضع هيكلها النص المكتوب. وبدون هذا النص لا يكتمل

المعنى الحقيقي الكلى. ولتوضيح تلك النقطة نقوم بتوضيح أهمية النص المكتوب أو المخطط الفكرى المتكامل بالنسبة للفيلم .

أهمية النص المكتوب أو المخطط الفكرى المتكامل بالنسبة للغة الفيلم :

ويمكن حصر أهمية النص المكتوب بالنسبة للغة الفيلم كلغة تعكس الفكر الإنسانى من خلال نقطتين :

وحتى نقوم بدراسة تحليلية لهذه الحتمية يلزمنا استعراض بعض الخطوات والظروف الخاصة بهذه اللغة الحديثة والتي بدونها لا يمكن اعتبار الفيلم السينمائى أو التليفزيونى اختراعا صناعيا وتكنولوجيا أو «فنا ولغة»، هذه الدراسة التحليلية يمكن إيجازها فى نقطتين أساسيتين حتى نوضح خصوصية من خصوصيات الفن الفيلمى ونحصر أهمية «المخطط الفكرى المتكامل» أو النص المكتوب كخطوة هامة من الخطوات الفنية اللازمة للتعبير عن الرموز المختلفة :

النقطة الأولى : الشئ المعكوس فى اللقطة الفيلمية لا يمكن اعتباره مفردة لغوية ولكن يمكن اعتباره أولا إنعكاسا لشئ مادى معين - وذلك، كما أشرنا من قبل - أن الطبيعة الفنية الخاصة لتكوين الوحدة الفيلمية المفردة تعكس شيئا ماديا من الطبيعة، هذا الشئ وانعكاسه ليس له دلالة رمزية بمفرده ويطلق عليه لا لسانى ولكن تتضح أهميته إذا ما وضع ضمن اللقطات الفيلمية الأخرى .

وهكذا تبرز أهمية هذه الجزئية كوحدة دلالية تدخل فى إطار عملية من عمليات التكوين الفكرى المتسلسل . أو البنية اللغوية، فاختيار المكان والزمان لموقع هذه الجزئية هو الذى يهيم لها هذه الخصوصية الأساسية .

فالمنظور الفيلمى يظل يعكس شيئاً مادياً ليس له صفة دلالية إلى أن يتلاصق ويتلاحم باللقطات الأخرى .

إذاً يمكن إعطاء مفهوم مختصر للغة الفيلم من خلال تحديد الوحدة الجزئية - بأنها جزء تابع يدخل طرفاً فى تحقيق الهدف العام أو فى تكوين الهدف النهائى - وهو المعنى أو المفهوم الكلى - من خلال النظام الفكرى أو النص المكتوب الذى يعكس فكر الكاتب وهو القادر على تحديد المكان والزمان الحركى لهذه اللقطة السينمائية .

النقطة الثانية : أهمية اللغة المقطعية المكتوبة بالنسبة للغة الفيلم إن المنظور الفيلمى أو اللقطة الفيلمية تعكس أولاً شيئاً مادياً لا لغوياً أو لا لسانياً ليس له صفة دلالية - ثم يتحول هذا الشيء إلى معان ودلالات ورموز فكرية بمجرد اختيار المكان والزمان الحركى لهذه اللقطة بين اللقطات الأخرى . فهو أولاً عرض لشيء مادى يتحول إلى رمز بمجرد دخوله فى هذه العملية الفكرية من خلال النص المكتوب .

فالخصوصية الفنية لهذه اللقطات الفيلمية المنفردة تعبر عن أهمية النص المكتوب أو المخطط الفكرى المتكامل وعلاقته بالفن الفيلمى ؛ فهو يتضمن أول ما يتضمن جزئيات مادية من الحياة الطبيعية ليس لها مدلول ويترجمها فى العملية التعبيرية بواسطة إمكانيات تكنولوجية وصناعية . ولكن هذه الخطوات لا تحتوى رموزاً ودلالات طالما لم تضع لها إطاراً فكرياً

متمثلا في هذا المخطط الفكرى المتكامل أو هذا النص المكتوب . لقد أشار «بارت» إلى أن أى عنصر مرئى كالفيلم السينمائى مثلا أو الرسالة الإعلامية المرئية... الخ لا يمكن ان تصبح نظاما أو نسقا لغويا ما لم تعزل دلالتها بواسطة اللغة الكتابية، فهى التى تسمى أى تعطى مفهوما لتلك العناصر. فالصور المرئية لا يمكنها الانفصال عن اللغة المكتوبة أو المقطعية. إن فصلها عن اللغة يفقدها دلالتها ومفهومها (١٨) .

هذه المكونات الفنية الخاصة تعبر عن لغة جديدة غير مباشرة، لا تستخدم رموزا لغوية ثابتة للتعبير عن المعانى والمفاهيم المختلفة - فلها خصوصية فنية تنفرد بها ونستطيع إيضاح معنى لغة غير مباشرة باعتبارها أولا : عرضا أو انعكاسا للطبيعة المادية وثانيا: فنا من خلال رؤية (الفنان) فى اختيار الزاوية أو المكان . وثالثا : لغة عن طريق الفكر المكتوب كما أوضحنا من قبل - هذا الفكر هو الذى يصبغ على هذا العرض الصبغة الفنية المتكاملة - ومن ثم يصبح العرض له خصوصيات اللغة، فالعقل الإنسانى هو الذى يخلق وسائل التعبير المختلفة .

ونضيف فى هذا الصدد أن الهيكل الفنى المسبق أو المخطط الفكرى المتكامل المتمثل فى النص المكتوب هو الذى يطرح نوعا جديدا من التعبير الإنسانى والذى هيا له التطور الصناعى والتكنولوجى مقوماته وأدواته أو نوعا جديدا من اللغة وهى : لغة الصورة المتحركة أو لغة المستويات المركبة .

وهذا يعنى أن عين الكاميرا لا تعكس المعنى المباشر للشيء المادى، ولكن فكر الإنسان هو الذى يجعل انعكاس هذا الشيء له دلالات ورموز لغوية. فاللقطة الجزئية هى التى تخلق المعنى الكامن للشيء المادى الحقيقى

بواسطة فكر الإنسان، فالشيء المادى الطبيعى أو الموجود فى الطبيعة هو المستوى الأول، أى يمثل المستوى الأول لعملية الخلق الفنى .

أما صورته أو انعكاسه فى اللقطة الجزئية فهو يمثل المستوى الثانى أى المستوى الثانى لعملية الخلق الفنى الذى يهيئ الطريق لنسج أسس اللغة الجديدة .

أما المستوى الثالث فهو : المعنى الحقيقى الذى هياً له عقل وفكر وأحاساس الكاتب - فهو إذاً المستوى الثالث فى عملية الخلق الفنى أى المستوى المتكامل - ولن يحدث هذا المستوى إلا وفقاً للنظام الحركى، أى أن الفكر يسانده الإمكانيات التكنولوجية المتاحة الخاصة بالوسيلة أو بالشكل .

المسألة الفنية للنسق الفيلمى ومفهوم المستويات الدلالية :

أدت صعوبة وضع مفهوم محدد ، للغة الفيلم إلى إثارة قضية على جانب كبير من الأهمية. هذه المناقشات ساعدت فى كثير من الأحيان على إزاحة بعض الغموض والصعوبة لتكوين مفهوم واضح ومحدد لتلك اللغة - هذه القضية هى المسألة الفنية للنسق الفيلمى ومفهوم المستويات الدلالية - وذلك يعنى أن كل مستوى من مستويات التعبير الخاصة بهذه الوسيلة له تعبير دلالى خاص به - ولكن المفهوم المتكامل لن يتحقق إلا بتكامل هذه المستويات، أى أن المسألة الفنية للغة الفيلم أو مشكلة التعبير الفنى من خلال النظام أو السياق الفيلمى، لا يتحقق إلا من خلال المستويات الدلالية

المركبة، ونعتقد أنه من الممكن دراسة هذه العلاقة حتى يتحقق الغرض، وهو محاولة وضع مفهوم واضح ودقيق لتلك اللغة. وحتى لا يغيب عنا إمكانيات دراسة هذه الظاهرة من الداخل نقول: أن هذه النقطة تمثل العنصر الثانى الذى بنيت عليه النظرية العامة للنسق الفيلمي. ويقودنا تحليل هذه العلاقة إلى إثارة نقطتين أساسيتين:

النقطة الأولى : أن الفكر هو الذى يخلق الرموز وليس العكس :

وبناء على هذه النقطة، يمكن القول أن التعبير الفكرى والفنى الذى يتخذ له أداة الفيلم السينمائى أو التليفزيونى وسيلة له، يدخل فى نطاق مفهوم اللغة .

فالعقل الإنسانى هو الذى وضع الأسس العامة للرموز اللغوية الدارجة على اعتبار أن الفكر هو أساس اللغة - وكما أشرنا أن لغة الفيلم تحتوى أيضا على رموز لغوية ابتدعها فكر الإنسان، فيمكن من خلال هذه الزاوية اعتبارها لغة - ولكن مفهوم اللغة هنا له مدلول يقترب إلى حد بعيد بالمدلول الذى يطلق على الشعر.

فلغة الفيلم تقترب من الشعر لإضافتها مستو ثانى للمعنى ، أى تضيف مفهوما جديدا للصورة المتحركة والتى فى حد ذاتها تدل على مفهوم محدد - فتأثير التركيب الحركى لكل جزئية فيلمية وإضافة اللون والإيقاع الموسيقى ، كل ذلك يضيف مستو ثانى للمعنى .

ويتكون إذاً هذا الشكل من الرموز اللغوية على اعتبار أن كل نقطة

فردية تحتوى على مستويين من الدلالات - الأول : يدل على الشيء المادى والحقيقى أو اللالسانى والذى له معنى مادى خاص به؛ والمستوى الثانى يدل على معنى آخر فى اللقطة يختلف عن حقيقته فى الطبيعة ويمكن تغيير هذا المعنى - الثانى : عشرات المرات من خلال نفس الشيء المادى الحقيقى أو الدال وفقا للمخطط الفكرى المتكامل أو النص المكتوب وذلك من خلال تغيير الانطباع الذى يعكسه هذا الشيء وأيضا وفقا لإمكانات الوسيلة والشكل التكنولوجى كما سنشير فيما بعد - وهذا المستوى الثالث هو الذى يعزز المعنى للمنظور الجزئى (١٩) .

ويمكن الإشارة إلى أن المنظور الفيلمنى الجزئى له ثلاثة مستويات.

١ - معنى مادى .

٢ - معنى فنى وفكرى : أى الإنطباع الجزئى الذى يعكسه الكادر .

٣ - المعنى الفكرى المتكامل : وهو المحصلة الفكرية للدلالات الجزئية والتي تضم الجزئيات السينمائية ذات المستويين . وقبل أن ننتقل فى دراسة النقطة الثانية يجب وضع بعض التفسيرات الإيضاحية لمفهوم العلاقة بين الفيلم السينمائى أو التليفزيونى - أو الروائى - وبين الشعر . بمعنى أصبح أن علاقة الفيلم بالتعبير الفنى الذى تتكون جزئياته الرمزية من مستويات متعددة للتعبير عن المفاهيم والأفكار .

فإذا كانت هذه المستويات المركبة تعطى قدرة فائقة للتعبير الفنى إلا أنها تخلق العديد من القضايا المرتبطة بالمتلقى ذاته لهذه المعانى والرموز التى تثيرها هذه الأداة وقدرته على تفهمها .

وفيما يتعلق بما أشرنا من قدرة اللغات المركبة فى التعبير الفنى :

فالسینما تضيف هذا المستوى الثانى الشاعرى والخلاق لهذا الشىء الحقيقى المادى (الممثل فى الصورة أو اللقطة المصورة) والذى يشترك فى اعدادها وتنفيذها أكثر من عنصر مثل : التصوير ، الديكور، الإخراج... الخ تماما كالشعر الذى يساهم فى إضافة العنصر الجمالى والفنى - ويزيد من فاعلية المستوى الثانى ويرفعه إلى المستوى الثالث ليس فقط المخطط الفكرى المتكامل أو النص المكتوب ، ولكن أيضا الأدوات السينمائية والتليفزيونية الفنية كالمونتاج وجماليات الصورة: جمال الكلمة، الموسيقى التصويرية، الجو العام الذى يخلقه الديكور ... كل هذه الأمور تفتح المجال إلى العديد من المناقشات العلمية والتى سوف تناقشها فيما بعد.

والذى يعنينا إضافته فى هذا الصدد، أنه يمكن اعتبار المعانى التى تطرحها السينما أو الفيلم كوحدة فكرية متكاملة - لغة - هو أن الشىء المادى الحقيقى أو اللالسانى كما أشرنا، لا يخلق أى معنى ، ولكن صورته هى القادرة عل إضافة رموز ودلالات فكرية وفنية. تلك الصورة التى نفذت بواسطة الفكر أولا ثم الأدوات الفنية المتاحة . هى التى تخلق هذا المستوى اللسانى .

النقطة الثانية : السياق الفيلمى ومفهوم المستويات الدلالية :

وهنا ننتقل إلى النقطة الثانية التى نحاول حسم المسألة الفنية للفيلم أو السياق الفيلمى ومفهوم المستويات الدلالية - هذه النقطة تدور حول مفهوم فوتوجينى Photogenie وأهميته فى التعبير أى أن كلمة فوتوجينى هى التى

تطلق على هذا المستوى الثانى للصورة السينمائية، أى المستوى القادر على التعبير أو القادر على خلق رمز فكرى وفنى محدد، فيدخل بذلك فى إطار الرموز اللغوية ، شرط أن يتدرج ضمن السياق الفيلمى فى مكان مناسب من هذا المخطط الفكرى المتكامل أى فى إطار النص المكتوب^(٢٠).

ولكن ما معنى مفهوم الفوتوجينيك Photogenique إن الشيء الحقيقى العادى ووجوده فى الطبيعة - كما أشرنا من قبل - لا يدخل ضمن الرموز اللغوية، ولكن يصبح رمزا إذا دخل كجزء فى العملية الازدواجية - فهو كشيء مادى حقيقى لا يدخل فى العملية الفكرية ولكن ازدواجيته أو إنعكاسه فى لقطة فنية ، هو القادر على تفجير المعانى التى يمكن أن نستخلصها منه. فالفوتوجينيك هى : الإمكانيات الفنية المتاحة التى تضاف إلى الشيء الحقيقى المادى بمجرد دخولها فى عملية إزدواجية كعنصر أو جزء من أجزاء المخطط الفكرى المتكامل أو النص المكتوب .

يتضح مما سبق أن هذه النظرية الخاصة بمفهوم الفوتوجينيك - تؤكد على أهمية إنعكاس الشيء فى صورة أو لقطة سينمائية، وأيضاً تؤكد على أهمية المعنى الفكرى والفنى الذى يشارك فى العملية الفكرية .

هذه النظرية الهامة قدمها عالم الاجتماع «موران» E. Morin وهى امتداد لعديد من الأبحاث التى تحاول إيجاد مفهوم محدد للمعانى والرموز السينمائية وأهمها البحث الذى تقدم به بارت R. Barthes . والذى هو إمتداد للتيار الفكرى فى علوم اللسانيات^(٢١) .

لقد حصرت هذه النظرية أهمية الازدواجية والإنعكاس كشرط أساسى

وهام لاعتبار المفاهيم التى تطرحها السياقات الفيلمية أو بنية الفيلم. ناتجة من رموز لغوية، أى ساندتها الفكر الإنسانى. وبمعنى آخر هى : إنعكاس للفكر الإنسانى واللغة .

وعلاوة على ذلك فإن (موران) بين فى نظريته - والتى هى إمتداد للمفاهيم السابقة - وجه الارتباط بين المخطط الفكرى المتكامل وبين الجزئيات الفيلمية وحتمية الازدواجية . لقد قدم لها مفهوما آخر وهو Du-plication ، فلقد اعتبرها عملية من العمليات الخلاقة فى طرح الأفكار . . فانعكاس الصورة أو اللقطة ما هى إلا عملية فنية خلاقة وهى تابعة للعملية الفكرية، فالازدواجية هى عملية فنية تابعة ، أى لا تتم إلا وفقا لمهارة فكرية خاصة فى توجيه الشئ الحقيقى، أى استغلال هذا الشئ المادى أو اللسانى ، بمعنى أن التعبير عن الشئ المادى يتم باستغلال الأدوات التكنولوجية استغلالا متقنا عن طريق قواعد الفن السينمائى ، وفكريا أى يرتبط بالبيان الثقافى المحكم أو ببيان النسق الفكرى ليعطى المعنى وفقا للرموز والدلالات التى وظفت واستغلت للتعبير عن هذا الفكر ونعنى به النص المكتوب (٢٢) .

ومن هنا ندرك أهمية المخطط الفكرى، أو النص المكتوب الذى يحصر ويحدد وظيفة الرموز والدلالات فى العملية الإدراكية. هذه الاعتبارات والحقائق تزيد من معرفتنا للارتباط بين الشئ وإنعكاسه والمخطط الفكرى المتكامل . كل هذه الحقائق تضع أمامنا الأسس المنهجية للعملية الإبداعية - أى تحصر المعلومات والمقومات الفنية التى بنيت عليها النظرية العامة للفيلم

كأساس نظرى ومنهجى لوصف مقومات اللغة الجديدة أى لغة الصورة المتحركة. ويمكن إذا تلخيص هذا المنهج الذى يفسر المفهوم العام للغة الفيلمية فى الآتى :

إن قدرة النسق الفيلمي على التعبير الفنى والفكرى - وفقا للإمكانات الفنية المتاحة - تتضح فى القدرة على إعادة عرض الأشياء الحقيقية فى صورة جديدة . هذه الصورة الجديدة هى القدرة على مضاعفة وتعميق المعانى . فعالم الفيلم هو عالم غنى بالمعاني الفنية والفكرية فى آن واحد. - فدلالته ورموزه متعددة تخاطب جانبين من مهارات وتجارب الإنسان المتاحة وهى مهارته وتجاربه الفكرية والفنية فى آن واحد - كما سنوضح ونشير فى نقطة مقبلة .

* * * *

ويتضح مما سبق نتيجة هامة توضح :

الدور الوظيفى للفيلم فى التأثير

وعلاقته بالنسق الفكرى للنص المكتوب:

إن الشئ فى الطبيعة لا يطلق عليه اصطلاح فوتوجينيك، طالما لم يعالج من خلال الفكر واللغة ، أى لم يمس فكريا وفنيا . ففى حالته الطبيعية يطلق عليه شئ لا معنى له . فإذا ما دخل هذا الشئ الطبيعى فى عملية جدلية وفقا للمخطط الفكرى المتكامل والمحدد، فبدخوله فى هذه

العملية يصبح انعكاسه فى صورة أو لقطة فىلمية (أى انتقاله من المستوى الأول إلى المستوى الثانى) رمزا لغويا يستخدم فى إيضاح المعنى الذى يضيف للشىء هذا المستوى الثالث وهى المرحلة التامة والمتكاملة أى مرحلة التزاوج الفكرى والفنى - وهى العملية الازدواجية - فالشىء المادى أو المعنى المادى يتزاوج ... ويتجانس بالمعنى الفكرى والفنى فىصبح ذلك الشىء عندئذ رمزا من الرموز اللغوية .

وهذا ما يفسر الاختلاف التام بين العالم الحقيقى الواقعى، والعالم الحسى والفكرى ، فالأول : هو عالم مسطح أى لا يحتوى إلا على المعنى المادى فهو فى مستواه الأول له معنى مباشر ، ولكن العالم السينمائى أو التليفزيونى يضيف العديد من المعانى للأشياء ويغير معناها المألوف فى الطبيعة إلى معنى حسى - وفقا للعملية الازدواجية - أى إضافة معان فكرية وفنية للمعنى المادى . وهذا ما يجعلنا نشعر بالفراغ الفكرى والفنى عند خروجنا من هذا الإطار الفنى المتخيم بالمعانى والرموز ودخولنا هذا العالم الواقعى المسطح . فلقد كنا كمشاهدين لفيلم سينمائى نبحث تأثير هذا الكم الغزير من المستويات الدلالية التى تضيف إلى المعنى المادى معان أخرى فكرية وفنية يستوعبها الإنسان وفقا لهذا الاطار الدلالى المحمل بالقدر من التجارب الفنية والثقافية (٢٣) .

ثانياً: نظرية التشابه

كمنهج اجتماعي في تحليل ودراسة اللغة الفيلمية

نخلص من الفقرات السابقة إلى القول بأن المنهج البنائي التركيبي والاجتماعي قدم لنا أدوات علمية أولاً لوصف، وثانياً لتحليل ودراسة لغة الصورة المتحركة كسياق فكري متميز له قوانينه الداخلية الخاصة به، وأصبح ينظر إليه كنتاج فكري وثقافي ومعرفي، وتشكل المقومات الاجتماعية والثقافية والحضارية مكوناً أساسياً داخل هذا السياق المعرفي للغة الصورة المتحركة.

لقد أمكن تناول السياق الفيلمي بالتحليل والدراسة الاجتماعية بعد عملية حصر وتحليل النظريات المتعددة التي قمنا بالإشارة إليها من قبل. ونشير في هذا الصدد إلى البحوث والدراسات التي قدمها كل من (رولاند بارت) و «ادجار موران» و «ابراهيم مولز» و «مالك لوهان» و «سكاربيت» كخلفية فكرية شكلت الإطار المنهجي لنظرية الصورة

المتحركة، بهدف الكشف عن آليات هذا النسق المعرفي وحصر القوانين التي تحكم النظام الداخلي لهذه اللغة المركبة، والتي تمثل جزءاً لا يتجزأ من المعرفة الإنسانية بصورة عامة، خاصة بعد التقدم الهائل في التكنولوجيا وبصفة خاصة تكنولوجيا المعلومات والفن والثقافة.

لقد أمكن لتلك الدراسات الرائدة، إظهار ما للفيلم بصفة عامة كسياق لغوي من إمكانيات يمكن بها التأثير على المتلقي، كما يتأثر هذا السياق اللغوي بالإطار الاجتماعي والثقافي والمعرفي ليس فقط من حيث المكونات الجمالية والإبداعية والمعرفية، بل من حيث فاعلية الأدوار الوظيفية: الثقافية منها والتنموية.

وتعتبر تلك الدراسات المنطلق الرئيسى التي ارتكزت عليها البحوث المختلفة الخاصة بتحليل مضمون الوسائل المرئية المسموعة.

وتنفرد نظرية التشابه بأهمية خاصة في تلك البحوث لتقديمها منهجاً لتحليل الصورة الفيلمية، خاصة فيما يتعلق بدراسة ظاهرة دخول التكنولوجيا الحديثة في العملية الإبداعية والفنية - كما تحدد شروط فاعلية العملية الاتصالية.

ولكل ما سبق نخصص هذه المرحلة من البحث للدراسة نظرية التشابه.

حدود تلك النظرية:

تقدم نظرية التشابه مفهوماً نظرياً لتكنولوجيا الفن والثقافة، أى تفسر مفهوم ظاهرة دخول التكنولوجيا الحديثة في العملية الإبداعية والثقافية والفكرية كنوع حديث من طرق التواصل الفكرى والفنى للنشاط الإنسانى.

وفي هذا المقام، نسعى إلى ربط التفسير العلمى لتلك النظرية بالحركة الفكرية. الهائلة فى مجال اللسانيات الحديثة، والتي بدأت منذ أوائل هذا القرن انطلاقاً من «دى سوسيور» رائد المدرسة السويسرية فى مجال العلوم اللغوية كما أشرنا من قبل.

والذى يهمننا فى هذا الصدد هو: التركيز على الحركة البنائية التركيبية كمنهج حديث فى النقد الأدبى والفنى وامتداد للمنهج الاجتماعى القنومولوجى. تلك المناهج تسعى كما أشرنا من قبل إلى حل الشئ لاكتشاف أجزائه والوصول من خلاله إلى تحديد الفوارق القائمة بين الأجزاء والوصول إلى المعنى الكامن، ثم إعادة تركيبه مرة أخرى بنفس النمط والكيفية حفاظاً على خصائصه الأولى، حتى يمكن معرفة العلاقة التى كانت قائمة بين الجزء والكل، ومعرفة القوانين الداخلية التى تحكم النسق الداخلى للمعنى الكامن.

ذلك المنهج طبق على لغة الصورة المتحركة وأمكن عن طريقه التمييز بين نوعين من الرموز التى تحكم النسق الداخلى لمحتوى الصورة الفيلمية:

النوع الأولى: الرموز التكنولوجية Codes Technologiques

النوع الثانى: الرموز الانسانية (٢٣) Codes Humaines

إن الربط بين نظرية التشابه، والتيار الفكرى المرتبط بعلم المعانى، من الأمور الهامة فى فهم وظيفة كل نوع من الرموز الداخلة فى تكوين معانى مضمون الصورة المتحركة، كما يقدم ذلك الإطار منهجاً نقدياً يركز على أساس نظرى وتحليلى.

ولكى نتفهم لغة الفيلم السينمائي أو التليفزيوني (الروائي خاصة) لابد وأن نحلل الصورة إلى جزئين، وهذا وفقا لنظرية التشابه إلى أولا ما نريد تصويره وثانيا إلى صورته الممثلة. أى أن هناك تشابها بين أولا:

- المستوى الأول وهو الواقع المادى الواقعى أو السياسى أو الاجتماعى أو الثقافى.

- المستوى الثانى وهو إعادة تشكيل هذا الواقع الملموس فى حدث فيلمى أى إدراج هذا الحدث ضمن سياق فيلمى أو نظام فيلمى معين - فالفيلم التسجيلى له سياق أو بنية أو نظام داخلى يختلف عن النظام الداخلى للفيلم الدرامى الروائى - وأيضاً يختلف هذا النظام الداخلى أو السياق من حيث استخدام الأدوات الخاصة بالوسيلة الإعلامية المستعملة. فالفيلم التليفزيونى تختلف أدواته ووسائله الفنية والتكنولوجية عن الفيلم السينمائى (٢٥).

ولقد أطلق على المستوى الأول وهو: الواقع المادى بـ «المستوى اللا لسنى أو اللا لغوى» على اعتبار أن هذا المستوى لم يدرج ضمن سياق أو نظام لغوى.

وأطلق على المستوى الثانى بـ «المستوى اللسانى» وذلك لإدراجه واحتوائه ضمن سياق لغوى أو بنية لغوية محددة.

إذاً يمكن القول أن نظرية التشابه تقدم لنا تفسيراً علمياً لتلك العملية المتشابكة وتؤكد على أهمية التقدم التكنولوجى والصناعى لزيادة مفردات العملية الإبداعية، أى زيادة فاعلية الصورة الفيلمية فى التعبير عن الأحداث بصورة تكاد تشابه الحقيقة والواقع.

وتضع مستويين من المفاهيم: المفهوم الأول - كما أشرنا - وهو: المفهوم اللا ألسنى أو اللالغوى أى الواقع المادى الحقيقى، والذي يمكن ادراكه بالعين المجردة أو الإحساس به من خلال وسائل الاتصال التقليدية مثل الكلمة المكتوبة والكلمة المسموعة المجردة، أى دون ادراجها فى سياق لغوى عن طريق الصورة الفيلمية. والمستوى الثانى أو المفهوم الثانى وهو: المفهوم اللغوى أى إعادة تشكيل المفهوم المادى كمفردة أو وحدة لغوية، أى إدراجها ضمن سياق لغوى أو نظام لغوى، وهو سياق اللغة الفيلمية من خلال الكادر الفيلمي وما يعكسه فى تلك الصورة.

إن عملية إعادة خلق الظاهرة الواقعية أو جزء منها تفسر الكيفية التى تمت بها عملية الإبداع الفكرى والفنى من خلال الوسيلة التكنولوجية.

فتحن تثبت حركة هذه الظاهرة أو جزءا ضئيلا من هذا الواقع المادى الملموس والذي له صفات ودلالة فنية معينة، تثبته لكى ننقله أو نعيد تشكيله من خلال هذه الأداة التكنولوجية الألكترونية. إذا يمكن المزج بين العين المجردة (عين ذلك الفنان أو ذلك الباحث) وبين هذه الأداة الألكترونية (الكاميرا) أو عدسة الكاميرا، أو فى الإمكان اعتبار الكاميرا امتدادا للعين المجردة. وتتوقف درجة إبداع هذه الأداة على إعادة تشكيل الواقع الملموس على درجة كفاءة العين ومدى إحساسها بهذا الواقع من ناحية، وتتوقف درجة الإبداع من ناحية أخرى على مدى حساسية الكاميرا الناقلة، وهذا ما يفسر الارتفاع فى قيمة كاميرا عن الأخرى.

هذه النظرية تطرح قضية هامة تفسر أن التشابه فى صورة بين الواقع وانعكاسه لا يعنى فى حد ذاته عن شيء، إلا اذا أضيف معلومة أو أعطى

دلالة جديدة لهذا الواقع. وبمعنى آخر: هل يعتبر حقا التشابه صفة قيمة؟ أو هل مجرد تجميد جزء من الواقع الملموس وطبعه في صورة من شأنه إضفاء قيمة خاصة لها دلالة معينة تفسر هذا الشيء؟

ويمكن ان نستخلص بعض النتائج:

١ - أن عنصر التشابه له دلالة خاصة، هذه الدلالة لا يمكن استنتاجها إلا بتوافر هذا الشرط وهو: التشابه.

٢ - ان الصورة المتشابهة للشيء الممثل يمكن أن تحتوى على عدة رموز لغوية Codes - أو مفردات لغوية - هذه المفردات التى تحتويها الصورة فى إمكان الفرد أن يفك بعض هذه الرموز ولكن بشرط أن يتعرف على الشيء الممثل، أى أن عنصر التشابه يجب أن يكون متوافرا، فهذا الشرط هو الذى يضيف لغة معينة يمكن أن يفك رموزها المتلقى لهذه الرسالة وتسمى رموزا إنسانية، ورموز أخرى يمكن أن يتفهمها ويقرأها الفنان الذى يتعامل أو يجيد التعامل بالأدوات التكنولوجية ويتفهم جيدا آليات وقوانين النظام الداخلى للنسق اللغوى وتسمى رموزا تكنولوجية. إذا يمكن القول أن الرموز اللغوية التى تحتويها الصورة تنقسم إلى قسمين:

١ - رموز تكنولوجية

٢ - رموز إنسانية

فوفقا لهذا التقسيم، يمكن القول من وجهة نظر المبدع أو الفنان: أنه يعيد تشكيل الواقع ومن وجهة نظر المتلقى: أنه يتعرف مرة أخرى بصورة

جديدة، أو بمفهوم جديد على الأحداث والظواهر التي يعرفها من قبل، أى نحن نرى ما تعرفنا عليه من قبل.

إذا الصورة ما هى إلا إعادة تشكيل الواقع، حتى نشرات الأخبار التلفزيونية والسينما التسجيلية أيضا تعيد تشكيل الواقع. فهذه الفقرات اختيرت وعدلت من ثلاثة مراكز للاختيار: الوقت والمساحة والتكنيك. تلك المراكز تعكس النظام الداخلى للبنية أو السياق الذى يتفق مع تكنيك الوسيلة المستخدمة، هذا السياق يفرض خطوتين أساسيتين:

(أ) تثبيت الحدث فى زمن معين يهم المتلقى.

(ب) ضغط الحدث، ذلك لأن كادر الكاميرات لا يتسع لنقل جميع المعلومات: إذا يجب أن يضغط الحدث: ثقافيا، سياسيا، دينيا فى زاوية معينة ليعكس الدلالات والرموز التى نريد التركيز عليها. وهكذا يمكن القول أن هذا الكادر يضغط الواقع فى ركن معين فقط أو زاوية معينة فقط.

فالسینما الواقعية أو سینما الواقع ليس لها وجود، فمجرد اختيار الكادر Cadre يحتم علينا اختيارا فنيا تكنيكيا وسياسيا أو أخلاقيا، أى ضغط للواقع المادى الملئ بالأحداث المختلفة. (فعين الكاميرا تظهر ما تظهره ولا تظهر سواه).

فالأخذ فى الحسيان زوايا المنظر والضوء والمونتاج، كل هذه الخطوات تساهم فى ضغط هذا الواقع الملموس.

لقد أكد Agel هذه الحقيقة عن السينما بقوله: «إذا كانت توصف بين الفنون المركبة بأنها الفن الأكثر واقعية، فلأنها بمستلزمات تكتيكها تعيد وصف هذا الواقع بلغة الصورة المتحركة في كادرات شبيهة بالواقع» (٢٦).

وحتى لا يطغى هذا التكتيك ورموزه على الحقيقة وينعدل منها استخدمت السينما التسجيلية التعليق على الفيلم؛ حتى لا تذهب الحقيقة وتضيع وسط هذه الرموز المعقدة.

يمكن أن نستخلص مما سبق أنه إذا كانت اللغة هي مجموعة الرموز اللغوية التي تعبر عن الأشياء وفقا لقواعد ثابتة بواسطة أصوات أو أنغام أو إشارات أو حروف كتابية أو صوتية متفق عليها بين أفراد جماعة واحدة، فهي تعطى انطبعا خاصا أى يجب أن تعطى دلالة وانطبعا خاصا يؤثر فى إدراكنا.

ولما كانت الصورة يمكن أن تدل على شئ أى تعلن عن خبر أو معلومة معينة سياسية أو اجتماعية أو إنسانية، فيمكن القول أن الصورة الواحدة تحتوى على نوعين أساسيين من الرموز تؤثر على الإدراك :

أولا: رموز تكنولوجية.

ثانيا: رموز إنسانية.

أولا - الرموز التكنولوجية:

هى الرموز التي تعلن عنها الصورة نفسها، فنحن نعلم أن الصورة تمر بعدة مراحل تكنولوجية، هذه المراحل هى التى كونت هذه الصورة المعينة

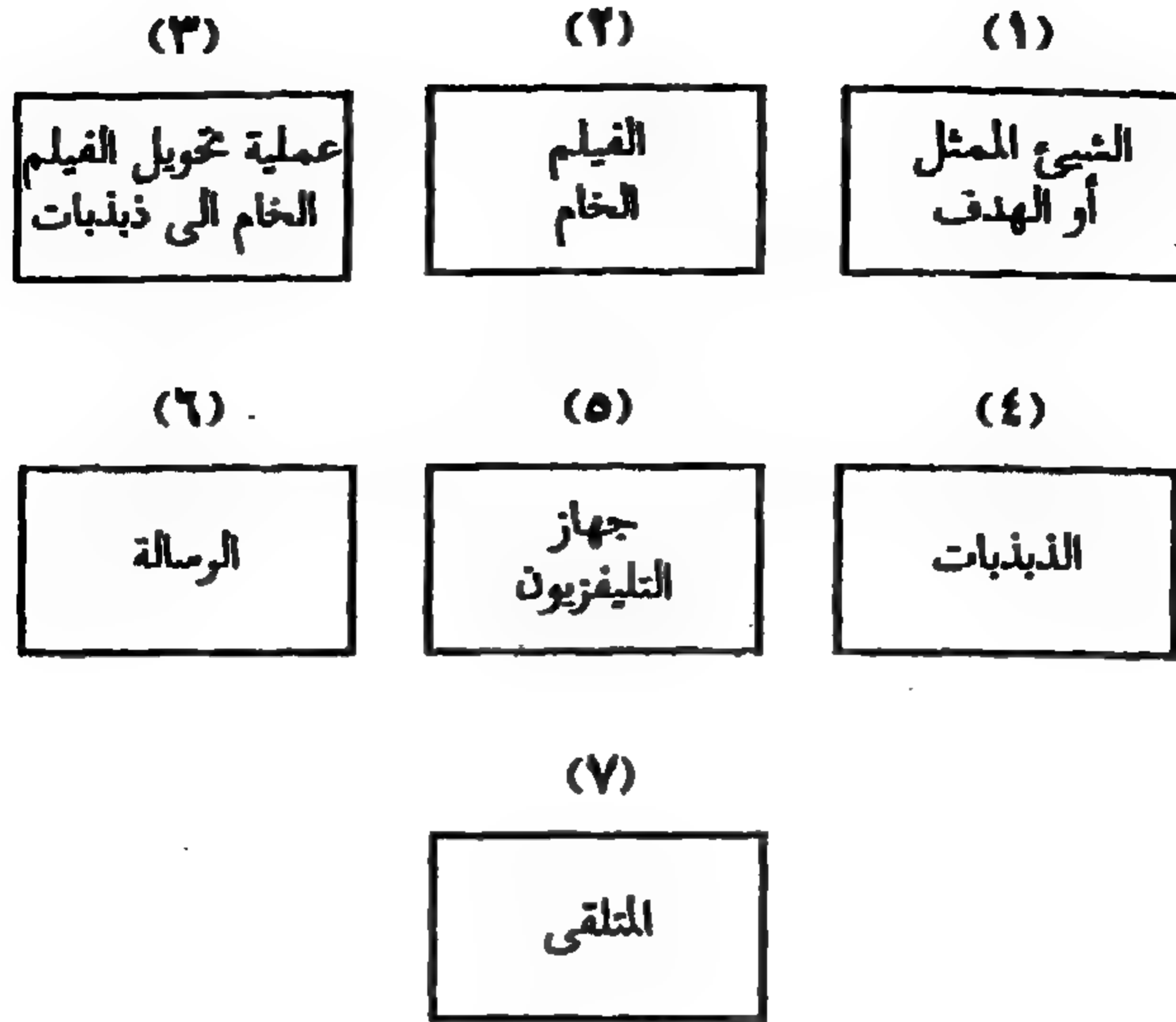
(وفقا لوجهة نظر الفنان أو مبدع هذه الصورة) بمواصفاتها الفنية المحددة لتعطى انطبعا معينا. فالضوء والزاوية ودرجة حساسية العدسة وعملية التصوير وعملية التحميض، جميع هذه المراحل هي التي أعطت وكونت هذه الصورة وفقا لمفهوم ووجهة نظر الفنان لتعطى المتلقى انطبعا معينا.

ويمكن أن نعبر عن مفهوم الرموز التكنولوجية بأنها الخطوط أو الإشارات المناسبة «من وجهة نظر الفنان» والتي تحتل مادة التعبير، أى بمعنى آخر: هي الرموز والإشارات المناسبة التي يحتويها الشئ الممثل^(٢٧).

وبالنسبة للصورة المتحركة التي تنقل بواسطة التلفزيون

ففضلا على أنها خطوط أو إشارات ضوئية تجسد وتنقل مادة التعبير فهي تمر بعدة مراحل إضافية (على اعتبار أن الرسالة التلفزيونية هي رسالة مركبة) حتى تصل إلى المتلقى - فكل مرحلة من هذه المراحل التكنولوجية هي محصلة هذه الرموز المتعددة على اعتبار أن لكل مرحلة رموزها التكنولوجية هذه المراحل يجب أن تكون متكاملة ومتداخلة حتى تعطى المتلقى الانطباع المطلوب.

والشكل فى الصفحة المقابلة يمثل المراحل السبع الأساسية التى تمر بها الرسالة التليفزيونية.



ويمكن التعبير عن هذه المراحل كالاتى :

١ - المصدر أو الهدف أو مادة المعلومات.

٢ - الرسالة الخام.

٣ - الإرسال.

٤ - القناة.

٥ - أداة الاستقبال.

٦ - الرسالة.

٧ - المتلقى.

إذا فالصورة المتحركة هي صورة مركبة أو رسالة مركبة، فكل مرحلة من المراحل التكنولوجية السابقة تحتوى على رموز معينة أى أن كل مرحلة من المراحل تمثل نقلة أو مرحلة متقدمة فى طريق توصيل المعلومة أو المعلومات من المصدر أو الشئ الممثل إلى المتلقى. فمن خلال التليفزيون يمكن إدراك الرسائل التليفزيونية من خلال تعاقب المراحل المختلفة، ومحصلة تلك المراحل التكنولوجية تؤدي إلى ذبذبات، تلك الذبذبات قد حولت إلى إشارات ضوئية متعاقبة ومتصلة تساهم مساهمة فعالة فى مرحلة إدراك المتلقى للكادر الفيلمي أو الصورة أو المشهد الفيلمي.

فأى خطأ يتخلل أى مرحلة من هذه المراحل المتعددة يمكن أن يؤثر فى عملية الإدراك.

فمثلا إذا كان هناك عيب فى الفيلم الخام أو عيب فى عملية الإرسال - أو فى عملية الاستقبال، أو ما إذا كانت يد المصور غير ثابتة، فيمكن أن يؤثر هذا الخطأ على الصورة، وبالتالي لن تعطى التأثير والانطباع المطلوب، أو قد لا تؤثر على الإدراك.

لقد أشرنا إلى أن الرموز التكنولوجية أو الرموز الفنية المرتبطة بتكنيك الصورة تنقسم إلى مراحل متعددة، كل مرحلة تضيف شيئا إلى المعنى العام. وأى خلل أو عطل أو عطب يصيب جزءا من أجزاء هذه العملية يكون من نتيجتها تشويه المعنى العام - وبالتالي لن تعطى الصورة أى انطباع أو تأثير على عملية الإدراك.

ولقد أشرنا إلى أن الرمز التكنولوجية هي رموز وضعت وفقا لخطة محكمة، حدد إطارها العام صاحب الفكرة أو كاتب النص - من خلال النص التليفزيونى -.

خصوصية الصورة، وأهمية النص المكتوب:

نخلص من هذا التحليل الى أن هناك خاصية بارزة للصورة المتحركة، يمكن وصفها بأنها رسالة تكنولوجية مركبة أو نتاج تكنولوجى مركب لمجهود جماعى مشترك، هذا المجهود الجماعى يتحرك فى إطار الرؤية الفردية لكاتب النص.

ومن هنا يمكن استنتاج أهمية العناية بالنص التليفزيونى المكتوب، فهو العنصر الأساسى والحيوى للغة الصورة المتحركة.

ثانيا - الرموز الإنسانية:

إذا كانت الصورة المتحركة تحتوى على رموز تكنولوجية متعددة يمكن عن طريق مبدعها التعرف على مواصفاتها ومفهومها، فالصورة المتحركة تحتوى أيضا على رموز إنسانية، أى رموز يتعرف عليها المتفرج أو المستقبل للصورة المتحركة، فهى تعنى شيئا بالنسبة له. ولكن تختلف النظرة إليها من متفرج أو مستقبل إلى آخر حسب ثقافته ووضعه الاجتماعى والفكرى.

فنحن نعلم أن المتلقى أو المستقبل للصورة المتحركة، تقل قدرته على تفهم هذه الصورة (أو الرسالة المركبة) كلما كانت تجاربه البصرية والسمعية

ضئيلة، على أساس أن السمع عملية تضيف أشياء عديدة لحقل الخيال والتي يمكن أن تتحول إلى تابلوهات أو كادرات مرئية متصلة. وتساهم إلى حد كبير، وتساعد المتفرج في تفهمه للغة الفيلم مهما تعقد مضمونها الفكرى.

إذا يمكن القول أن هناك علاقة متداخلة وثيقة بين الرموز الإنسانية ومدى كشافتها، وبين القدرة على حل الرموز التكنولوجية وفك غموضها. فالناقد السينمائى والتليفزيونى بقراءته للنصوص السينمائية والتليفزيونية ومقارنتها بالنصوص الأدبية أو القصة الأدبية، وتفهمه لكيفية معالجة هذه النصوص بلغة الصورة المتحركة، فمحصلة ثقافته الأدبية والفنية ستؤهله لتفهم لغة الصورة الفيلمية، والتعرف على تكنيك اللغة التليفزيونية (أو السينمائية).

التشابه أم التطابق؟

نستخلص مما سبق أنه: اذا دققنا النظر وجدنا أن قارئ الصورة المتحركة (القارئ العادى) يقف أمام قوة يختلف مدى تفسيرها كرسالة مركبة، أى مدى تأثيرها فى زيادة أو تأكيد معلوماته عن شئ معين، أو ظاهرة معينة فنية اجتماعية ثقافية على النحو الآتى:

(أ) حجم وكثافة الرموز الإنسانية التى تؤثر فى عملية إدراكه.

(ب) مدى القدرة على تكوين علاقات (أى ربطه للعلاقات بعضها ببعض) وعلى مدى ربطه للأحداث وتحليلها.

(ج) مدى قدرته على تكوين تابلوهات بصرية (ناجحة عن تجاربه البصرية والسمعية السابقة) وإمكانية الاستعانة بها أمام هذه الصور المتحركة، أو أمام هذه الوسائل السينمائية أو التليفزيونية، ومدى استيعابها لتأكيد المعنى المطلوب.

فإذا كانت العلاقة بين الصورة المتحركة وبين الواقع الملموس تتمثل في هذه الرموز المختلفة (وهي رموز يصعب في الواقع التفريق بينها)، فيمكن إذا القول بأنه لا يوجد تطابق بين الواقع اللا ألسني أو اللا لغوي، وبين صورته الممثلة أو الواقع اللساني بل نجد تشابها يقترب أحيانا ويتطابق مع الحقيقة أو الواقع.

فالفيصل الحقيقي للواقع الملموس والصورة الممثلة أو المشابهة للواقع هي مدى مقدرة الرموز التكنولوجية والإنسانية على ترجمة هذا الواقع.

فالواقع الملموس والإحساس به، يمكن أن يختلف من إنسان إلى آخر، كل على حسب ثقافته ووضعه الاجتماعي - كما ذكرنا - إذا الصورة الممثلة للواقع تختلف النظرة إليها من شخص إلى آخر بالنسبة لثقافة الأشخاص ووضعهم الاجتماعي فالتجارب الثقافية والإنسانية السابقة تؤثر على درجة الإحساس بالواقع والقدرة على تفسير هذا الواقع.

النتائج العامة لهذه النظرية:

هذه النتائج يمكن تقسيمها إلى نتائج أولا: نتائج خاصة بالآلة، وثانيا: نتائج خاصة بالمتفرج. وثالثا: نتائج خاصة بالصورة كوحدة أساسية في اللغة التليفزيونية.

أولا - النتائج المرتبطة بالعوامل التكنولوجية:

١ - إن إعادة تشكيل الواقع من خلال السينما والصورة الفوتوجرافية أو الفيديو تمنحنا إحساسًا بالحقيقة، وهذا الإحساس ناتج من هذا التشابه بين الواقع المادى أو اللالغوى والواقع المشكل أو المعكوس فى هذه الصورة أو المشهد التليفزيونى أو السينمائى. فهذا المشهد هو إعادة لتشكيل الواقع.

٢ - إن الواقع الممثل يتدخل فى تشكيله عدة خطوات تكنولوجية، فالرسالة التليفزيونية والسينمائية ما هى إلا وسيط بين الآلة وهى الكاميرا وبين الحقائق الواقعية - هذا الوسيط أو هذه الرسالة يمكن أن تقترب أو تقترب من الواقع الملموس أو من الحقائق تبعاً للطبيعة التكنولوجية للآلة، وأيضا تبعاً للتكنيك الفنى أو خطوات استعمالها.

ثانيا - النتائج التى تخص المتفرج أو المتلقى:

هناك عدة اعتبارات يجب أن يتحقق للمشاهد حتى يشترك فى عملية التعرف على الحقيقة أو الحقائق التى تتدخل الآلة فى إعادة عرضها والتى يمكن حصرها فى النقاط الآتية:

(أ) تجانس الحقيقة والخيال:

مشاركة المتلقى فى عملية التعرف، تعنى التزاماً منه للاشتراك فى عملية التنقل من مكان إلى آخر، مع تحركات الكاميرا. فتغير المشاهد وفقاً لتحركات الكاميرا تعطى إحساساً بالتنقل بين الأماكن المختلفة.

ومشاركة المتلقى تتضمن وتطلب قدرته على تسهيل عملية التجانس بين الواقع أى بين الأنا الممثلة فى شخصية الممثل أى بين المتلقى وشخصية الممثل.

(ب) عوامل تكنولوجية تتدخل في عدم الإحساس بالحقيقة:

فعدم الإحساس بالحقيقة ينتج أساسا بتعدد العمليات التكنولوجية المتعمقة، أى بتداخل الرموز التكنولوجية التي تحتويها الصورة المتحركة كالمذهب التجريدى فى السينما - بعض مذاهب سينما الكاتب وسينما الحقيقة - فعمليات المونتاج أى ربط المشاهد ببعضها يكون متداخلا وغير متسلسل. ونتيجة لذلك يفقد المتلقى تتابع المراحل وبالتالي تقل قدرته على إدراك المعانى وذلك لكثافة الرموز التكنولوجية. ويمكن القول أن هذا العامل أى عامل إحساس المتلقى بالابتعاد عن الحقيقة يتزايد ويتناقص على حسب حصيلته من الرموز الإنسانية التي يخبزنها الإدراك فى لحظة اشتراكه فى عملية إعادة التعرف على الحقيقة من خلال الصورة المتحركة.

(ج) العلاقات المتشابكة بين السياق الفيلمي وبنية المجتمع:

إن لغة الصورة الفيلمية كما أشرنا من قبل، كسياق معرفى واجتماعى وتكنولوجى يرتبط تطورها إذا كسياق ونظام لغوى بالتطور التكنولوجى والعلمى والصناعى، على اعتبار أن المجتمع والتكنولوجيا يدخلان طرفا من أطراف هذا النظام اللغوى.

وبمعنى آخر يساهم هذا التطور التكنولوجى والاجتماعى والعلمى مساهمة فعالة فى بلورة وتكامل الإطار الدلالى والمعرفى لهذا النظام. فمن خلال هذا التطور يضاف العديد من المفردات اللغوية ويضاعف حصيلتها من الرموز التكنولوجية والإنسانية التي توظف فى عملية التعبير عن المعانى الإنسانية المجردة.

نخلص من ذلك أن الرموز التكنولوجية ترتبط ارتباطا وثيقا بالتطور العلمى والتكنولوجى فى المجتمع - ويشكل هذا العامل نقطة هامة لقدرة وفاعلية الصورة الفيلمية على التعبير عن الفكر والثقافة.

وترتبط الرموز الإنسانية ارتباطا وثيقا بالتطور الفكرى والثقافى والاجتماعى والاقتصادى والمعرفى بصفة عامة، وتتفاوت قدرة المتلقى أو جمهور الوسائل المرئية المسموعة على سرعة إدراكه للمعنى بحجم تجاربه الثقافية والفكرية والاجتماعية. فهناك علاقة وثيقة بين القدرة على إدراك المتلقى للمعنى وربطه للمعانى والأفكار التى يعرضها السياق أو النظام السينمائى أو التليفزيونى، وحصيلة تجاربه الثقافية والفكرية السابقة.

(وسوف نوضح تلك العلاقة فيما بعد).

والذى يعنينا فى هذا المقام هو: وضع منهج علمى يساعد الباحث الإعلامى على تعميق منظوره للعلاقات المتشابكة بين السياق الفيلمي كنظام، واطار معرفى ولغوى من جانب، والبنية الاجتماعية من جانب آخر كعنصر هام يدخل ضمن مكونات النظام اللغوى. وذلك من خلال نظرية الأشكال والتعليم الإدراكى.

ثالثاً: نظرية الأشكال

ودراسة العلاقات المتشابكة بين السياق الفيلمي وبنية المجتمع

حدود النظرية:

قدم العالم الاجتماعي مولز Moles منهجاً متميزاً لدراسة وتحليل العلاقة بين اللغة الفيلمية كسياق لغوي مركب وبين المتلقى لهذا النظام المتعدد المستويات. من خلال حصر أهمية الأشكال وممارسة التدريب عليها كعملية تضيف إلى مهارات المتلقى للصورة، ولمواجهة رموزها المختلفة والمتشابكة. فهو يؤكد على عملية الممارسة العملية في تكوين الأشكال الهندسية وحتى يوضح تلك الحقيقة.

قدم فكرة التدريب على الشكل الهندسي وقدرته على تسهيل العملية الإدراكية، فهو يزيد من إمكانيات ربط الحقائق والمفاهيم المتناثرة التي تعبر عنها الرموز المختلفة والكادرات المتتابعة. ويمكن توضيح هذه الفكرة من خلال النقاط التالية:

(أ) الشكل هو مفهوم الصورة:

إن الشكل له فاعلية وقوة إدراكية تفوق قوة وفاعلية الصورة نفسها. فالأشياء الممثلة للصورة يمكنها إضفاء دلالة معينة وفقا للأشكال الهندسية التي تحتويها هذه الصورة. ويمكن القول أن الشكل الهندسي يجذب العين بما فيه من قدرة خاصة على إدراك الأشياء وتميزها، فهناك علاقة بين الإدراك والقدرة على تكوين الأشكال وفقا للتابلوهات البصرية التي اختزنها الإدراك أى وفقا لعمليات التعليم الإدراكي في الفترات السابقة^(٢٨).

فإذا أخذنا مثلا طفلا لم ير في حياته شكلا هندسيا لمثلث أى: أن تعليمه الإدراكي لم يصل بعد الى مستوى التعرف على الشكل الهندسي الذي يكونه هذا المثلث - ففي مثل هذه الحالة يصبح الطفل أمام شكل لم يألفه من قبل فيصعب عليه تمييزه.

فالتعرف من قبل على الشكل الهندسي هو الذى يمد الإدراك بعناصره ومقوماته.

(ب) قدرة الشكل الهندسي فى تسهيل عملية الإدراك:

هناك علاقة بين الشكل الهندسي وتنظيم عملية الإبصار أى توجيه العين، فالتكعيب كشكل هندسي يشد انتباه العين فيعيد تشكيل المعنى. ويمكن القول إذاً أن هناك قدرة للأشكال الهندسية على التعبير، أى أنها تعيد تشكيل المعانى المعينة فى صورة فنية يسهل إدراكها (شرط أن يكون هناك معرفة سابقة لهذه الأشكال).

وهذا يوضح أهمية هندسية الديكور فى السينما والتلفزيون.

وبناء على ذلك، لم يغال مارشال ماك لوهان عندما وصف الإنسان الخارج عن نطاق المدنية الحديثة أو المعزول بمتطلبات بيئته وحياته القبلية عن التطور التكنولوجي والاجتماعي. فهذا الإنسان المعزول عن المدنية والتطور الاقتصادي والاجتماعي في العصر الحديث لا يستطيع إدراك العلاقات الجدلية التي تحتويها الصورة الفوتوجرافية والصورة الفيلمية، وذلك لأن تعليمه الإدراكي لا يتعدى أشياء محدودة بسيطة التركيب، فلم تدخل التكنولوجيا في إعادة تشكيل معاني هذه الأشياء (٢٩).

ولقد ضرب مثالا واقعيا لقرية أفريقية بعيدة عن العمران والمدنية الحديثة، فعرض فيلما بسيطا لم يستطع الواقع تحت تأثير الصورة الفيلمية التعرف الكامل الذي يحتويه السياق الفيلمي لعدم قدرته على تكوين علاقات جدلية بين الأشكال المتعددة المماثلة أمامه، فلم يدرك سوى الأشياء التي تعود على إدراكها.

ان عملية التعليم الإدراكي هي: عملية التدريب على الأشكال التكيفية والهندسية.

فالتعبير بمثل هذه الطريقة الهندسية، يعكس مستوى من التقدم الفكري وعمقا يختزنه الإدراك من أشكال هندسية، ومدى القدرة على تكوين علاقات جدلية بين هذه الأشكال الممثلة في الصورة المعينة.

ويمكن تلخيص هذه النظرية وتبسيطها كالآتي:

إن القدرة على تكوين علاقات جدلية بين الأشكال الهندسية، تتطلب عمقا في ثقافة الأشكال الهندسية، مثال فيلم شادى عبد السلام (المومياء). أى تتطلب الربط بين أهمية التدرج المتكامل وأثره على عملية الإدراك، وذلك لأن عنصر التدرج المتكامل المرتب يؤثر تأثيرا إيجابيا على ترتيب المعاني. فالعين لها قدرة على إعادة ترتيب المعنى إذا كان الشكل يهين للعين التحرك من مكان الى آخر بصورة مرتبة، فقدرة العين على تكوين علاقات جدلية للأشكال الممثلة تزيد كلما كانت الأشكال المماثلة التى تحتويها الصورة مرتبة ترتيبا متكاملا، فيتم الإدراك بطريقة التدرج المتكامل.

ويمكن إيضاح هذه العلاقة من خلال إدراك الأشياء وتتبع حركة العين (٣٠).

(ج) مفهوم إدراك الأشياء وتتبع حركة العين:

فنحن ندرك أولا الأشياء التى سبق أن تعرفنا عليها فالعين تركز إبصارها أولا على الأشياء التى تعنى شيئا بالنسبة لها.

فإذا كان المشهد التليفزيونى أو السينمائى يحتوى على مفردات انفعالية كثيرة وغير مرتبة، تقل القدرة على الإدراك، ولن يحقق المشهد التأثير المطلوب. وهذا يفسر الارتباط الوثيق بين حركة العين وحركة الإدراك، فالعين تتبع حركة الإدراك، فإذا كان موضوع الإدراك يجهد العين أى كان هناك أكثر من نقطة انتباه فى لقطة واحدة وبطريقة غير منظمة تنظيما متسلسلا أى لم يراع مبدأ التدرج المتكامل، فستكون النتيجة عدم القدرة على إيجاد معنى لموضوع المشهد أو الصورة.

ويمكن القول إذاً أن التدرج المتكامل يضيف على موضوع الصورة شكلاً منسقاً تدركه العين بطريقة منظمة، فالشكل المنظم ينظم حركة العين ويوجهها إلى الأماكن المختلفة بطريقة تسهل عملية الإدراك.



نتيجة عامة لنظرية الأشكال والتعليم الإدراكي، والعلاقة بين التعليم الإدراكي والحس النظرى

إذا كانت الرسالة الفيلمية تحتوى على أكثر من نقطة انتباه، فلن تسهل عملية الإدراك بل العكس الصحيح، فالعين تتبع حركة الإدراك. فإذا كان هناك أكثر من نقطة للارتكاز فلن ندرك الصورة ككل وذلك لخاصية معينة للحس النظرى، فالعين ترى أولاً الشئ المألوف ثم تتدرج إلى الأشياء الأقل ألفة، وتعيد الدورة مرة أخرى رغبة لإدراك تفاصيل الشئ المنظور، وبذلك يضيع تأثير الصورة المتحركة أو اللقطة السينمائية أو التلفزيونية. فقدرة العين على إدراك الأشياء بالحس النظرى لا يتعدى عشرة إلى عشرين لحظة إدراكية فى الثانية.

وحتى تبين هذه العلاقة نقدمها فى صورة رياضية كالآتى: إذا
الإدراك = العين ومركز الإبصار + جهاز التوافق الحسى + الاستدراك
الشخصى.

فالأشكال التي يمكن إدراكها من أول لحظة هي الاعلانات . فأغلب الإعلانات لا تحتوى إلا على ٤ إلى ١٠ لمحات إدراكية فى الثانية (Bits)(٣١) .

ولقد أثارت هذه النقطة أى تلك العلاقة بين التعليم الإدراكى والحسى النظرى عدة موضوعات جدلية، على اعتبار أن الأشكال المكونة من قبل فنانيين كالرسامين الكبار تحتوى على أكثر من ١٠ إلى ٢٠ لمحة إدراكية تصل إلى ٢٠ إلى ٤٠ لمحة إدراكية أمثال أعمال بريجيل البلجيكى وبيكاسو الأسبانى.

هذه الأعمال تتميز بلمحات ثقافية وإدراكية عالية، يمكن لطبقة النقاد والمثقفين تفسيرها وتوضيح مضمونها (وفى العادة يقوم هؤلاء بشرحها لطلبة الجامعات والمعاهد المتخصصة) .

وهذه الأعمال تمثل تراثا ثقافيا يجب أن نحافظ عليه الدول الراقية، وبمعنى آخر يمكن القول: أن هذه الأعمال صادرة من أفراد على درجة عالية من الثقافة والتقدم الفكرى والفنى . ويجب على النقاد والدارسين إعادة تفسيرها وتبسيطها للعامة، وبذلك تنشط حركة النقد (العلاقة بين النقد والأعمال الثقافية الراقية) فأهمية الصورة المرئية من الناحية الفنية والثقافية تقدر بمضمونها الثقافى والفكرى، فهى تتضمن نتاجا إدراكيا وحسيا مركزا ومعما عن ظاهرة أو مفهوم اجتماعى أو ثقافى لمبدع الرسالة.

وهناك علاقة بين التردد والتعرف على الفنون التشكيلية المتعددة من خلال زيارة المتاحف الفنية، والقدرة على زيادة تفهم المعانى التى تعكسها الصورة الفيلمية..

رابعاً: لغة السينما والتلفزيون ومقومات التأثير

من خلال دراستنا للعناصر السابقة يمكننا إذا تناول الأعمال الفنية بالدراسة والتحليل ليس فقط باعتبارها مضموناً أدبياً أو فكرياً تتداخل فيه مجموعة من العلاقات الثقافية التي تحمل المعنى ولكن يمكن دراسة تلك الأعمال باعتبارها شكلاً يحتوى على خصائص ومقومات التقدم التكنولوجى والصناعى والفكرى والفنى فى نفس الوقت.

وترتبط دراسات مقومات الشكل والمضمون بتلك البحوث النقدية الخاصة بدراسة الأسس العامة التي تحكم المضمون الثقافى والفكرى وتلقى الضوء على بعض الجوانب المرتبطة بالعملية الإبداعية المتعلقة بالفكر وكيفية تناوله وإمكانيات عرضه ومدى ارتباطه بالأسس والمقومات الفكرية والثقافية للمجتمع على اعتبار أن الفكر والفن مثل العلم والفلسفة بحث جاد فى الحياة فى طبيعتها ومعناها وأهميتها فهو عرض فى الأعماق باحثاً عن ظواهره ومعناه الحقيقى شكلاً ومضموناً تتعلق بالواقع الإنسانى من تفاعل

وتغير وتخوض تجارب الإنسان في المجتمع وتصف وتعكس الواقع وتصف جميع القوى المتصارعة.

ويمكن إذا دراسة الواقع من خلال تلك الأعمال الإبداعية مفترضين أنها تعكس الواقع ويمكن إخضاعها لمنهج تحليل المضمون.

إن دراسة تلك الأعمال بهذا الشكل ترتبط إذا أشد الارتباط بالدراسات النقدية خاصة تلك المرتبطة بالمفهوم الواسع للنقد الأدبي أي تلك الدراسات التي تحاول حصر النقائص الأساسية للأعمال الفنية والأدبية والفكرية وفي نفس الوقت تقدم البدائل المقابلة لتلك السلبيات، كما تسعى العملية النقدية بهذا المعنى إلى محاولة حصر واحتواء العناصر الجديدة التي يجب إضافتها للمعرفة الفنية هذا إلى جانب اهتمام تلك الدراسات بحصر المقومات الأساسية والعوامل اللازمة لإحداث التأثير الإيجابي على المتلقي لتلك الأعمال.

إذا تنظر تلك الدراسات النقدية إلى العمل الفني والمسرحي منه والسينمائي كمؤسسة متكاملة تنطوي على مجموعة من الأحداث والممارسات التي تلقى الضوء على بنية اجتماعية وفكرية أو جانب من جوانبها على اعتبار أن الأعمال الفنية هي انعكاس للواقع والوعي الإنساني بهدف إحداث تأثير إيجابي على المشاهد أو الجمهور المستقبل لتلك الأعمال المتكاملة (٣٢).

وتنحصر إمكانيات دراسة التأثير الخاص بتلك الفنون الأدائية في شقين أساسيين.

أما الشق الأول فيخص بالدراسة مقومات الشكل الفني FORME
والشق الثاني فيخص بالدراسة المعنى الكامن أو المحتوى FOND OU
CONTENU

ولكل منهج من تلك المناهج جدواها وأهميتها - فدراسة الشكل الفني كمنهج حديث في نقد الأعمال الفنية وخاصة بعد التقدم التكنولوجي والتطور في وسائل الإعلام والثقافة وكمقومة من المقومات الأساسية التي منحت قدرة تأثيرية عالية وتأثيرية للعديد من الأعمال الفنية، وأصبحت تلك الدراسات المرتبطة بالشكل من المناهج التي يسعى إليها الباحثون والدارسون في مجالات العلوم الإنسانية خاصة الإعلام والنفس والاجتماع وبصفة خاصة تلك الدراسات المرتبطة بوسائل الاتصال الجماهيري المرئي والمسموع كالسينما والتلفزيون، كوسائل تعبيرية تستخدم وتخضع مقومات التطور التكنولوجي أى تضيف في عملية الإبهار الرموز التكنولوجية كعوامل مؤثرة على المشاهد لتلك الأعمال الفنية.

فدراسة العوامل اللازمة لإحداث التأثير الإيجابي تتلاقى إذاً والعملية النقدية في عدم رفضها للنشاط الفني كعملية ذهنية وفنية، ولكن تؤكد على الجوانب المضيئة والإيجابية في العمل الفني وتحتصر تلك العناصر التي من شأنها إضعاف العمل ككل.

ولا يفهم من ذلك أنه يمكن استبدال منهج محل آخر، أى يمكن الاستغناء عن أى من المنهجين لمصلحة الآخر ولكن يمكن أن نتقل من منهج إلى آخر على اعتبار أنهما يتناولان جانبان أو وجهان لعملة واحدة، وهو النشاط الإنساني الفني منه والفكرى والعلمى.

ويمكن القول إذاً أن تلك العلاقة بين مقومات التأثير والعملية النقدية هي علاقة وثيقة على اعتبار أن محاولة حصر مقومات التأثير في الأعمال الفنية سواء ارتبطت بمقومات الشكل أو المضمون هي في حد ذاتها عملية نقدية تسعى إلى المعرفة الإيجابية لحدود الإنتاج الفني ومقوماته أي دراسة الشروط الإيجابية لإمكانات العمل الفنية.

إنطلاقاً من تلك المقدمة التحليلية الموجزة يمكن إذاً حصر بعض الفروض التي نسعى إلى تأكيدها والتحقق منها من خلال:

أولاً: حصر لأهم الفروق والاختلافات الأساسية بين العرض السينمائي والعرض المسرحي على اعتبار أن العرض المسرحي هو فن أدائي يعرض فكر المجتمع من خلال وسائل فنية لا تخضع في الأساس للتطور الصناعي والتكنولوجي.

ثانياً: تناول بعض المقومات التأثيرية المرجحة في العملية الفنية لكلاً من المسرح والسينما، ونضيف أيضاً أن الفن المسرحي كعملية فكرية وفنية لا تعتمد في الأساس الأول في التأثير على الأدوات الصناعية التكنولوجية كالكاميرا والمونتاج.....

١ - الحركة الفيلمية أهم الفروق الرئيسية بين العرض السينمائي والعرض المسرحي:

لعل الحركة الفيلمية هي من أهم مقومات العرض السينمائي وأيضاً أهم الفروق التي تباعد بينه وبين العرض المسرحي.

ونقصد هنا بالحركة الفيلمية، الحركة التى تتيحها تلك الأداة الصناعية التكنولوجية - وهى الكاميرا - إذاً نقصد بالحركة هنا حركة الصورة الفيلمية وتتابعها وتلاصقها مع غيرها من الصور لتكوين بنية الفيلم أو النظام اللغوى للفيلم.

لقد أثبتت العديد من الدراسات الخاصة (بالتأثير) أن الحركة الفيلمية التى تبث جزئيات متتالية لبنية واحدة لها قدرة على التأثير تفوق تلك الأعمال الفنية التى تتعامل والإمكانات الأدائية التقليدية مثل الكلمة المنطوقة، والأداء التمثيلى.

إن حركة الصورة الفيلمية وتتابع اللقطات تؤدي إلى الإحساس بالواقع بطريقة حسية وليست بطريقة المنطق والفكر. فإدراك الحقيقة عن طريق الحس تزيد من إمكانات الإقناع والتأثير السريع.

كما أن الحركة تعطى إحساساً إضافياً بالحقيقة. إنها حقيقة وهمية إذ تتعلق بحرفية الفن السينمائى (أو التلفزيونى) وتوظف الإمكانيات المتاحة من تصوير ومونتاج وحركة الكاميرا وما يصاحبها من عوامل فنية كالموسيقى وإضافة اللون والتلاعب بالضوء وسهولة الانتقال من مكان إلى آخر جميع تلك العمليات تزيد وتضاعف من إمكانات الإحساس والإيهام بواقعية الحدث.

ولا يفهم هنا أننا نعنى بكلمة التأثير ذلك المفهوم الإيجابى أو السلبى - ولكن نعنى بتأثير تلك المقومات التى تتحكم فى توجيه احساسنا وإدراكنا للأشياء بطريقة سريعة دون مقاومة أو مساندة فكرية. وقد يفيد هذا المعنى (أى المفهوم الإيجابى) فى بعض الحالات الخاصة بالتنمية القومية

المرتبطة بالتوعية الاجتماعية والثقافية فقد تستخدم الدراما السينمائية للتأثير السلبي على المشاهد خاصة تلك المواد الدرامية السينمائية والتليفزيونية الدخيلة أى المغرضة لإحداث آثار معاكسة للتنمية القومية^(٢٤). وذلك على عكس ما يحدث فى الفن الدرامى المسرحى.

فإمكانيات هذا الفن تؤثر فى المشاهد تأثيراً مباشراً يعتمد على الفكر والمنطق لارتكازها ليس على عوامل الإبهار المساندة للفكر وذلك لخصوصية الفن الدرامى من حيث ارتباطه بحدود إمكانيات الحركة وسهولة الانتقال ومقومات التأثير والإبهار ولا تدخل فى اعتبارنا الأعمال المسرحية الفجة التى تعالج غرائز الإنسان وتستخدمها كعنصر أساسى فى عملية العرض والعملية الفنية.

وتؤدى تلك الخصوصية إلى عدم سيطرة الأداء المسرحى - كوسيلة للاتصال المباشر - كلياً من الإحساس، فالمشاهد يدرك تماماً أنه أمام فن يحاكي الحقيقة بأدوات مباشرة، لذلك يركز الحوار المسرحى على جودة الحوار والحبكة ومنطقية الأحداث وليس على إمكانيات الإبهار الخارجى. فالمنطق هو الذى يحكم التنظيم والنسق الداخلى للبناء الدرامى فهو من يركز على الإقناع من خلال المنطق والبلاغة^(٢٥).

وهذا على عكس المشاهد للعرض السينمائى فهو مشاهد ينقاد إلى الحقيقة ولا يسعى إليها أى لا يوظف إمكانيات الإدراك ولا يستعين بها.

إن الحوار فى العرض السينمائى القادر على مخاطبة الفكر مباشرة يقل فى أهمية الحوار الدرامى فى المسرح. إن الإمكانيات تحل محل الحوار المقنع

وتعطى للمشاهد فرصة الخلط بين تجاربه الواقعية التى قد تكون محدودة وبين التجارب المعاشة من خلال العرض السينمائى وبالتالى قد يدرك الأحداث بطريقة مغلوطة.

هذا العرض السابق لا يعنى أن الفن السينمائى لا يركز على قاعدة فكرية يحكمها المنطق فى تتابع الأحداث وعرض الحقائق ولكن إمكانيات الإبهار قد تسيطر على المشاهد وتفرض عليه حقيقة لم يسع إليها بفكره فيتغلب الإحساس على المنطق والفكر. إن الفن السينمائى يفيض بالإمكانيات التكنولوجية المساعدة والمساندة للحوار والتى قد توحى بمعان وأفكار عديدة فى غياب الحوار.

٢ - بعض المقومات المرجحة فى العملية التأثيرية فى كل من المسرح والسينما:

أو حصر لأهم المقومات المرجحة فى العملية التأثيرية فى كل من المسرح والسينما

ونؤكد على أن هناك تشابهاً عميقاً بين الوسيطتين حيث ارتباطهما بفكر وواقع المجتمع من حيث أنهما وسائل أدائية ذلك التشابه هو الذى أباح تلك الدراسة المقارنة بين الوسيطتين لعامل التأثير.

وكما ذكرنا من قبل نشير إلى أن البناء الدرامى هو الوحدة المتماسكة التى تتضمنها المسرحية وتتلخص فى القصة التى تعبر عن حدث محكم البناء أى يتضمن بداية ووسط ونهاية ولا تخرج عن ذلك الدراما الفيلمية أو التليفزيونية والسينمائية، فهى كالدراما المسرحية تحاكي حدثاً محدداً يعبر

عن نموذج من النماذج الحية في الواقع الاجتماعي بصورة فنية بهدف التأثير على المشاهد بطرق عديدة.

وبالرغم من التشابه في الإطار الدرامي أو التكوين الدرامي للحدث هناك بعض العناصر المرجحة في العملية التأثيرية، التي تباعد [بالإضافة إلى عنصر الحركة الفيلمية] بين كل من المسرح والسينما.

ويمكن حصر تلك العناصر في نقطتين:

أولاً: الاختلاف في الأداء الدرامي للنص.

ثانياً: الحائط الرابع... والاختلاف في عنصر المشاركة.

أولاً: الاختلاف في الأداء الدرامي

لقد أظهرنا أن هناك اختلافاً ظاهراً لعامل الأداء الدرامي في كل من العرض السينمائي والعرض المسرحي.

إن المسرح أو الفن المسرحي تتركز قوته الفنية والتأثيرية في النص الدرامي - إن النص الدرامي المحكم البناء هو الذي يعطي للمسرح قوته الفنية فهو القوة المحركة والدافعة لهذا الفن - هذه النظرية التي دافع عنها المفكر والكاتب السينمائي «بازان» تمثل أهم الاختلافات بين الفن المسرحي والفن السينمائي ولكن تلك النظرة الموجزة ينقصها بعض التحليل خاصة فيما يتعلق بتناول ذلك النص ومعالجته أي بتمثيله وتقديمه للمشاهد - وحتى نقدم تحليلاً كافياً لتلك النقطة نتعرض لأهم الفروق وهي تلك المتصلة بعنصر من العناصر الرئيسية في كل من الفن الدرامي والفن المسرحي، وهي علاقة الممثل بالنص الدرامي.

الممثل وعلاقته بالنص الدرامى: ويختلف تناول الممثل للنص فى كلتا الوسيطتين على اعتبار أن هناك اختلافات فنية وتكنولوجية تتدخل بصورة واضحة لتباعد بين العناصر الأساسية المكونة للنص الدرامى وكيفية تناوله فى كل من السينما والمسرح.

وإذا كان الفيلم السينمائى أو التليفزيونى يعتمد اعتماداً كبيراً على الممثل وعلاقته بالنص أى على طريقة أداء الممثل وكيفية تقديمه وتجسيده للأحداث وعلى الديكور وفن الصورة المتحركة - فالصورة المتحركة تحكمها عدة أصول وأسس فنية وتقنية حتى تصبح مؤثرة فى المشاهد أو المتفرج وحتى تعطى الأثر المطلوب - وأيضاً على فن المونتاج أى فن التلاصق بين اللقطات.

فالأثر المطلوب من النص المكتوب أو السيناريو قد يضعف أو يقوى إذا ما عولج بفن جيد أو ردىء للمونتاج . إذاً الاعتماد على النص المكتوب أو السيناريو كعامل من عوامل العمل - الفنى السينمائى مرتبط بالمرحلة الفنية التابعة واللاحقة لعملية الأداء^(٣٦).

هذا من جهة ومن جهة أخرى أن فن الأداء المسرحى يختلف عن الأداء السينمائى - وذلك للاختلاف فى الطبيعة الفنية للوسيلتين والاختلاف بالتالى فى كيفية معالجة هذا النص أو معالجة المضمون الفكرى والفنى.

فإذا كانت الطبيعة الفنية للسينما تعتمد على أدوات فنية صناعية أى يتدخل التطور التكنولوجى والصناعى لمساندة المقومات الفكرية إلا أن الطبيعة الفنية للمسرح تجعله يعتمد كل الاعتماد على النص وحرفية تطبيقه

فلا وجود لمراحل فنية وصناعية لاحقة وسابقة تتحكم فى كفاءة القوة التأثيرية للمشهد أو قوته الإخبارية - ولكن الذى يتحكم فى هذه القدرة هى عناصر البناء الدرامى ودرجة الإحكام فى رسمها المتمثلة فى الحوار والحبكة ورسم الشخصية المحورية وأداء الممثل ذاته - فهى مقومات فنية طبيعية وليست صناعية - وبالرغم من دخول الصناعة والتكنولوجيا فى حدود ضيقة فى التكوين المسرحى والذى قد يزيد من القوة التأثيرية أو الإخبارية للمشهد - ولكن الصبغة الدرامية الطبيعية هى الطاغية والمتحكمة فى العرض (٢٧).

ثانياً: الحائط الرابع...

والاختلاف فى عنصر المشاركة

بالرغم من أن الأدوات المسرحية لا تتدخل الصناعة والتكنولوجيا فى تقديمها أو فى التكوين العام للحدث إلا فى حدود ضيقة. أى أن المسرح قد لا يعطى إحساساً بالتلقائية والطبيعية فى رسم المواقف وذلك نتيجة لطبيعة المسرح المعمارية ولطبيعة الجمهور الذى يمثل الحائط الرابع فى التكوين المعماري - أى أن الجمهور الحاضر أو الحاضرين للمشاهدة يعيش الممثل وهو يؤدي وقت التمثيل فعلاً - فهو يتواجد معه أثناء الأداء أنه جمهور حاضر وليس جمهوراً غائباً كما هو الحال فى الفن السينمائي أو التليفزيوني ولكنه فى السينما تتضح هذه الخصوصية بجلاء ووضوح وذلك لطبيعة المكان الذى يعرض فيه الفيلم السينمائي ونعنى هنا صالة العرض. فالممثل وهو يؤدي دوره، أمام الجمهور الحاضر يؤكد على أن هذا الأداء ما هو إلا تمثيلاً لجزء من الحقيقة أو نموذجاً من النماذج الحقيقية - وليست الحقيقة بالفعل هذا من ناحية - ومن ناحية أخرى إن الأداء المسرحي الذى

يقوم به الممثل يأخذ في الاعتبار التكوين المسرحي المعماري والفني - ففي الفن السينمائي بما لديه من إمكانيات في التجسيد الحقيقي - تدرج المناظر واللقطات المكبرة... الخ، ويتلقائية فائقة - فذلك الأداء المسرحي تابع إذاً من طبيعة النص ومن طبيعة الوجود الحقيقي للممثل أمام المشاهد أثناء التمثيل أو الأداء - فوجود الخاطئ الرابع الناقد لكل التحركات الأدائية التي تقوم بها الشخصيات المختلفة ومحاولتها لتجسيد المواقف والأحداث - والتي قد تختلف من يوم إلى آخر. وتؤكد تلك الحقيقة مقولة «أن الفن المسرحي لا يتكرر بصورة مماثلة كل يوم» ولكن الحوار الفيلمي السينمائي أو التلفزيوني يلائم هذه الوسيلة الصناعية بمساحاتها وإمكانيات المتعددة التي تتيح للشخصيات الحركة بصورة أكثر طبيعية وتضفي على الحوار نوعاً من الطبيعية تكاد توازي الحياة العادية بل وتفوقها في التأثير. هذه الخصوصية قد نفتقدها في الفن المسرحي (٢٧).

فالممثل السينمائي وهو يجسد الأحداث والمواقف لا يعتمد على إمكانياته الفنية في الأداء فقط كما في المسرح بل تسانده الإمكانيات الفنية الكاميرا وما تفرضه من مساحات وانطلاقة وحركة تهين للشخصية الحركة وتساعد في التعبير والأداء.

ويمكن القول إذاً أن النص هو الذي يمثل الدعامة والأساس الذي نبني أهم الاختلافات بين الوسيلتين فهو يفرض تحركات تناسب وإمكانيات كل وسيلة عليها.

إن قانون الوحدات الثلاثة الذي يلتزم به المسرح وهو وحدة المكان والزمان والطابع لا تلتزم به هذه الوسيلة التكنولوجية [السينما أو التلفزيون]

إلا في حدود ضيقة تفرضها الطبيعة الدرامية وكيفية معالجتها فهناك اختلافات واضحة بين مسرحية «كليوباترا» والفيلم الذي انتجته هوليود مثلاً - فالتكتيك السينمائي وحرية تحريك الكاميرا والأدوات التعبيرية المصاحبة كالمونتاج مثلاً....، هذه الأدوات ساعدت كثيراً العرض السينمائي الخروج عن نطاق هذا القانون الذي يتقيد به العرض المسرحي.

القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين وما صاحبه من مذاهب أخرى في أوروبا، وما صاحب هذا التطور من انحسار في الأسلوب البلاغي للنص فلقد أصبح وسيلة بعد أن كان غاية - أي وسيلة للنقد الاجتماعي وانعكاساً للوجدان ووصفه.

لقد فرضت تلك الاعتبارات نوعاً من الطبيعية وساعدت على إعادة تشكيل الواقع ووصف نماذج حية بصورة تقترب إلى حد بعيد من الحقيقة بكل دقتها وتفصيلها ويمكنها التأثير على المشاهد وتوحي له بأن ما يشاهده ليس تمثيلاً بل هي الحقيقة بعينها.

إذاً يمكن القول أن الفن السينمائي أو التليفزيوني وما لديه من إمكانيات فكرية وتكنولوجية قد حررته من تلك القيود التي لا يزال الفن المسرحي يتعامل معها كقانون الإيهام المسرحي. باقتراب من الطبيعية في الأداء وفي الحركة - بالرغم من تدخل الصفة التكنولوجية والصناعية في عرض المحتوى الفكري وهي أدوات صناعية وغير طبيعية إلا أن هذه المقومات الصناعية والتكنولوجية ضاعفت من تلك الصبغة الطبيعية في السينما. وساعدت على قدرة تلك الأداة في تفسير المعاني الفكرية.

القدرة على تفسير المعانى

وفكرة التطابق التفسيري للمعاني:

إن الفن السابع كما رأينا هو فن يحتوى على مقومات وعناصر حققت له تفاعلاً وتعاملاً مع الفكر في صورة تجسد الواقع الاجتماعي تعكس وتتعامل مع المشكلات الإنسانية بصورة يصعب على المتلقى في كثير من الأحيان التسليم بأن هذا العالم هو عالم الخيال.

ذلك أن السينما تعرض عالماً جديداً تحفه الحركة، وتجسد الواقع الإنساني والاجتماعي بكل حقائقه وخباياه فهي تعيد عرض الحقائق والتجارب الإنسانية الطبيعية - فاللغة السينمائية لديها من الإمكانيات التي تسهل عملية إعادة تفسير هذه العلاقات بصورة قد تزيد من هذا التفسير وربما أضافت عليه مغان حسية جديدة.

وهذا ما يسمى بالتطابق التفسيري للمعاني: فهذا العامل يزيد قوته عن التطابق التفسيري في المسرح - ذلك العالم الذي يحده المكان فلا مجال فيه إلا لجماليات الكلمة في التعبير وفي إيجاد وصف واقعي في صورة فنية أو جدلية إن الكلمة في المسرح - يقابلها المنظور المرئي. وهذا على عكس ما تعرضه هذه الوسيلة الصناعية فالصورة المتحركة هي نتاج إبداع للعين والإحساس الفكري فالكاميرا هي عين وفكر المخرج وكاتب النص السينمائي أو التلفزيوني.

الشخصية الغائبة:

وهناك بعض النتائج التابعة لهذا العامل - فالممثل السينمائي لديه من الإمكانيات العديدة التي تحدد موقفه من الحدث والتعبير عنه. فتسانده تلك

الإمكانات التفسيرية التي تضيف من قدرته على التعبير - فإذا كان التطابق التفسيري للمعاني المادية والفكرية في السينما والتلفزيون يفوق مثيله في المسرح إلا أن شخصية الممثل في المسرح أكثر حضوراً.

ففي عالم السينما يصف النقاد والباحثون الممثل السينمائي بالشخصية النصف غائبة أو الغائبة - أى أن العالم الخارجى أو الخيالى التى تظهرها الكاميرا لها دلالات ورموز يمكن أن تفسر المواقف المختلفة دون تدخل من الممثل - هذا من ناحية - ومن ناحية أخرى تتكامل تلك الشخصية والعالم الخيالى أو النصف خيالى الذى تتحرك داخله - فشخصية الممثل هنا تتميز فى أهميتها والفنون التابعة والمكونة لجماليات العرض - فيحدث هذا التداخل الدلالى بين هذه الشخصية والعالم المحيط بها تداخلاً يصعب على المتفرج الفصل بينهما - فالممثل ما هو إلا جزء من هذا العالم فيصعب التمييز بين شخصية الممثل وبين هذا العالم النصف خيالى فهو جزء مكمل له كما لا يمكن فصل هذا العالم الخارجى عن الممثل - إذ يمكن القول أن الممثل هو جزء من العالم السينمائي. فالممثل فى نفس مستوى عالمه أى أن [هذا العالم] والممثل جزء لا يتجزأ من العالم السينمائي.

وهناك خصوصية يتصف بها المتلقى للأعمال السينمائية وترتبط بالحس النظرى وهو أن المتلقى لا يدرك من خلال العين، الوحدة الجزئية للفيلم على أنها أشياء مجزأة أى أنه لا يستطيع تركيز نظره على الممثل فقط... فهو ينظر إليه ويركز بصره فى نفس الوقت على عالمه أى عالم الشخصية تلك الخصوصية التى يتصف بها الفن السينمائي هى التى تقدم دائماً الشخوص بعالمهم أو الشخصية بإطارها الخارجى^(٢٨).

أى أن الشخصية ترتبط بالأدوات المؤكدة لها ليس من ديكور وحوار
فحسب بل وأيضاً الأدوات المرتبطة بالوسائل الإبداعية للعملية الإنتاجية
للفيلم السينمائي أو التلفزيوني أى المونتاج والكاميرا والضوء... الخ.

الشخصية الحاضرة والمتكاملة الإطار:

وهناك اختلاف فى الشخصية الدرامية على المسرح فكما نعلم أن
الديكور المسرحي لا يدع مجالاً واسعاً لتقديم عالم خيالي ذلك لأن هذا
العالم لا يمكن أن يتطابق والعالم الخارجي أى أن عامل التطابق التفسيري
للمعاني لا يساند مقومات الشخصية الدرامية إلا فى حدود ضيقة.

فالشخصية الدرامية هنا تقدم نفسها بالمعاني يعبر عنها الحوار كعامل
أساسى فى الدراما المسرحية - إذ يمكن القول أن الشخصية المسرحية
متكاملة تكاملاً ذاتياً بفضل تلك الركيزة المحورية وهى الكلمة، فالكلمة هى
التي تحقق هذا التكامل وليس الإطار الخارجي الذي يحتويها - فهو إطار
يمثل عالماً مسرحياً أو عالم الكلمة والشعر - فهو يتناسب مع الحدود
الجمالية للشعر ذاته أو الكلمة أو المعنى... وليس عالم الخيال أو الفضاء
الخارجي الرحب.

فالشخصية المسرحية تثير اهتمام المشاهد بجماليات الشعر والأدب
وينحصر كل اهتمامه وتركيزه على الممثل، إن الممثل هنا يتفصل عن
الديكور - أى عن هذا العالم الخارجي فيؤدى دوره التمثيلي فى هذا الإطار
المحدود من الديكور ويصبح الممثل فى نفس مستوى المتفرج وليس فى نفس
مستوى الديكور، كالممثل السينمائي.

إن الكلمة إذاً هي التي تفرض هذا التطابق التفسيري وليس العالم الخيالي الذي تنسخه إمكانيات الأداة الفنية أي التطابق الحسي بين الخيال والواقع إن إدراك المتفرج يرتبط إذاً أشد الارتباط بشخصية الممثل ومستوى أدائه للكلمة - فتحرركاته وأدائه المتميز هو الذي يقود المتفرج للتخليق في هذا العالم الخيالي الذي تمثله الكلمة والبلاغة بقوة الأداء هي التي تفرض هذه القوة الحسية على الدراما. إذاً يمكن القول أن التطابق التفسيري للمعاني يقترب بشخصية الممثل ومدى قدرته على تجسيد النص، فهو الذي يخلق تلك الازدواجية التي سبق أن أشرنا إليها أي إضافة هذا المستوى الحسي . أما التطابق التفسيري في الفن السينمائي يرتبط بشخصية الممثل والعالم المحيط به أو بعالمه الخيالي أو النصف خيالي، الذي لا يمكن تصور العرض السينمائي بمعزل عنه وعن الإمكانيات التكنولوجية والصناعية والفنية.

الأداء الفوري المتكامل - والأداء المؤجل:

وهكذا يمكن إضافة عنصر الأداء الفوري المتكامل - والأداء المؤجل فكما ذكرنا أن عامل التطابق التفسيري للمعاني والذي ينظر إليه من وجهة نظر الجمهور وما يدركه من خلال تجاربه ومهاراته وقدراته الثقافية والفكرية التي تهئ له التعامل مع هذا المحتوى الفني بنمط ومستوى معين . فالجمهور الواعي يتفاعل مع قوة عنصر الأداء المسرحي أي أن التطابق التفسيري للمعاني يتزايد كلما تزايدت قوة أداء النص أي يرتبط هذا العامل بإمكانيات المؤدى للشخصية الفنية الحاضرة وبالعكس فدرجة تفاعل الجمهور المسرحي يدخل ضمن العوامل الفعالة والمؤثرة في درجة

الأداء التمثيلي. إن الفن المسرحي تكتمل عناصره في وجود الجمهور أو الحضارة - تلك الظاهرة يمكن أن نطلق عليها ظاهرة الأداء الفوري للفن الدرامي المسرحي.

أما الفن السينمائي أو التلفزيوني لا يعرض إلا إذا كان متكاملًا في وحداته - فهناك وحدات عديدة إن لم يكن جميعها تجهز في غياب الجمهور إن الجمهور يحضر العمليات العديدة التي تسبق العرض المتكامل فهو عنصر غير مشارك وهذا على عكس الفن المسرحي.

فالفن السينمائي هو فن مؤجل لاحتوائه على عوامل عديدة فنية وتكنولوجية تدخل في تكوين البنية الداخلية: الفكرية والفنية بجانب عامل وعنصر الأداء ونطلق على هذا الفن بالفن الغائب - أو الأداء المؤجل.

ويمكن إذا من خلال هذا العرض أن نستخلص أهم المحاور التي حاولنا التأكيد عليها ونوجزها في النقاط التالية:

أولاً: أن تلك الدراسة المقارنة بين الفن الفيلمي السينمائي أو التلفزيوني والفن المسرحي لعامل التأثير يجب أن تتم من خلال تحديد تلك العلاقة بين الفن بصفة عامة والإمكانيات المتاحة للتعبير من جانب، ومن جانب آخر التطور التكنولوجي والصناعي والثقافي والاجتماعي.

وأن الفن المسرحي هو نتاج تطور ثقافي وفكري واجتماعي فلا يضيف التطور التكنولوجي والصناعي إلا إمكانيات طفيفة لقدرة الكلمة على التأثير، بينما يركز الفن السينمائي بمقوماته الثقافية والاجتماعية والفكرية على أساس تكنولوجي وصناعي.

إن مقومات البناء الدرامي لن تحقق التأثير المطلوب إلا من خلال
وظائف التكنولوجيا وحرفية الفن السينمائي وخاصة فن التصوير والمونتاج
والديكور وهي أدوات مادية توظف للدلالة عن واقع حسي.

إنطلاقاً من هذا الافتراض يمكن القول أن العمل السينمائي والعمل
المسرحي يمكن النظر إليهما من خلال زاويتين: الزاوية الأولى كمضمون
متصل بالواقع الاجتماعي والثقافي والزاوية الثانية كشكل يضم العديد من
الأدوات التي يمكنها التعبير عن هذا المضمون الفكري من خلال هذا
التداخل بين البنية الفكرية والاجتماعية وبين بنية الأداة أو الوسيلة
التكنولوجية والصناعية.

ثانياً: مما تقدم يمكننا القول أن كاتب النص الفيلمي أو المسرحي
وخاصة الكاتب السينمائي أو التليفزيوني يواجه دائماً مشكلة المزج بين
مقومات الشكل التكنولوجي ومقومات النص. فهو لا يقف أمام تلك
الأنماط المتنوعة موقف المتعصب النظري الذي يطبق مقاييس وقواعد تتصل
بالبناء الدرامي فقط بل يقف أمام تلك المقومات المتعددة موقف الفنان
الذي يمزج إمكانيات النص وهي إمكانيات ترتبط بمقومات الوسيلة كشكل
ناقل للفكر والمعرفة.

وتزداد القدرة التأثيرية للعمل الفني ككل كلما كان التزام الكاتب
بتطبيق تلك المعالجة بين مقومات النص وإمكانيات العرض تابعاً من إحساس
مثقف واع لقدرة الشكل ومكوناته على احتواء المضمون والتعبير عنه من
خلال مزج الكلمة وإمكانيات الوسيلة.

ثالثاً: قد أظهرت تلك الدراسة المقارنة أن العرض السينمائي هو عرض يدخل فى تكوين تفاصيل دقيقة يتكون العديد منها من وسائل صناعية وتكنولوجية ، هيأت لها تلك الوفرة الزائدة من الصور المتحركة إمكانيات فنية تتغلغل فى أعماق الحس الإنسانى لتصفه وتكشف عنه بطريقة تتطابق والواقع الحسى والنفسى - إن الفن السينمائي يتمثل فى عملية تكثيف للمواقف والأحداث الواقعية والمادية التى تنقلها الصورة الفيلمية لتجسيد عناصر حسية وروائية فكرية أو اجتماعية تماماً كالشعر الذى وصفه فولتير Voltaire بأنه مجموعة من لأفكار التى تعبر عنها وسائل عديدة تتحرك على قدم المساواة من الأحداث والتفصيلات والأوزان والمحسنات من أجل إيجاد أو إطالة حالة خاصة من التوتر أو الإحساس لشيء فى داخلنا عالماً أو شكلاً من أشكال الوجود يفيض بالتوازن والتكامل .

ويمكن القول إذاً أن الصورة المتحركة والفنون العديدة التى تدخل فى تكوينها تمثل الأساس الذى يركز عليه عامل التأثير على المتلقى . وذلك على اختلاف الفن المسرحى الذى يرتبط عامل التأثير فيه بفنون البلاغة والإلقاء والتمثيل . إن قدرة الممثل الفنية على الأداء وتناوله للكلمة والحوار هى القادرة على تجسيد هذا العالم النفسى الداخلى وتفسير التجارب والأحداث الروحية والعاطفية .

هذا لا يعنى أننا نرفض الحوار ولا نعترف بأهميته كمقومة رئيسية فى بنية الفيلم ولكننا نؤكد على أن الحوار والأداء يمثلان فى مجموعهما جزءاً من هذا العالم المتكامل وهو عالم الصورة المتحركة والإمكانيات الصناعية

والتكنولوجية القادرة على عادة تشكيل الفكر والتعبير عنه بطريقة غنية بالتلميحات، مما يضاعف من إمكانيات الاستكشاف المتزايد للعالم الحسى.

رابعاً: العرض المسرحى والسينمائى [كشكل ومضمون] يمكن اعتبارهما مجرد عملية إخبار عن حدث [وهما هنا يتلاقيان والشكل القصصى الأدبى] بل يجب القول أن تلك الأعمال ما هى إلا فعل أدبى أدائى يتجاوز الأخبار ليصل إلى كم من التكثيف النوعى الذى يهدف إلى تحليل وتفسير الفكر أو التجربة الإنسانية ويسعى هذا الفعل إلى نقل رؤيا معينة فى صورة أدائية وتختلف تلك الصورة الأدائية فى كل من المسرح والسينما للاختلاف فى أدوات التعبير.

وتعتمد تلك الإمكانيات وتسعى إلى التأثير على المتلقى فالنظر إلى المضمون فقط خارج حدود الشكل لن يشرى البحث النظرى النقدى والتفسيرى لعدم التأكيد على تلك العلاقة الوثيقة بين البنية الفكرية وبين أدوات التعبير أى البنية التعبيرية.

إذاً يجب النظر إلى الشكل والمضمون أو النص وأدوات الغرض ككل لا يتجزأ فهما فى حالة تفاعل وتداخل بين مادة أو موضوع ووسيلة للتعبير لتأكيد المعنى النهائى أو المعنى الكلى.



الباب الثاني

المقومات الفنية للغة السينما والتلفزيون

الباب الثاني

المقومات الفنية للغة السينما والتلفزيون

مقدمة

اهتم النقاد والمفكرين بدراسة الفن السينمائي منذ اوائل هذا القرن،
أى منذ أن أمد التقليم التكنولوجى والصناعى هذه الوسيلة بأدواتها الفنية
والصناعية التى هيات لها مرونة فى التعبير واهتمت معظم الدراسات التى
قدمت حتى الأربعينيات وارتكزت على الجوانب الفنية والحرفية فانطلقت
فى دراسة التكتيك والمقومات الجمالية للوحدة الفنية المتكاملة (الفيلم
السينمائي) هذه النظرية الكلاسيكية للسينما وبهذا المفهوم كان يجب أن
يعاد النظر فى فروضها الفنية والفكرية حتى تلحق بركب التطور التكنولوجى
والصناعى والفكرى والثقافى فبعد الحرب العالمية الثانية تطورت الأحداث
السياسية والاجتماعية وأيضاً الصناعية والثقافية، فكان لابد أن يعاد النظر فى
هذه الفروض التى تدرس هذه الظاهرة من الداخل.

لمعرفة مدى تأثير الوحدة الفنية على المشاهد ونتيجة لتعدد المقومات والأسس النظرية التي تتحكم فى دراسة هذه الظاهرة أصبح هناك حاجة ملحة لرسم إطار أشمل يدرس المقومات الاجتماعية والثقافية والفنية، فبعد أن كانت نظرية السينما الكلاسيكية قاصرة على دراسة حرفية التكتيك السينمائى، ظهرت هذه النظرية الحديثة بفروض علمية جديدة مع أوائل الخمسينيات وهذا لتطور علوم الاجتماع والاتصال والأدب والأسلوب وتقدمها، تدرس وتحلل وتفسر العلاقات المتداخلة داخل كل وحدة فنية، باعتبارها واقعة تعكس قضايا مجتمع معين.

يرتبط هذا الجزء من الدراسة بالمنهج العام الذى وضعناه لدراسة النظرية العامة للغة المرئيات، والتي نقوم بدراسة مقوماتها الفنية. فمن الواضح أن هذه المقومات هى ذاتها إمكانيات هذه الأداة لخلق لغة جديدة. فنظرية الفيلم كما أشرنا - هى التى تحاول جاهدة دراسة ظاهرة اللغة الفيلمية - كظاهرة لغوية واجتماعية وفنية - حتى تقدم الافتراضات والأسس العلمية التى بنيت عليها هذه اللغة التعبيرية.

لقد أشرنا إلى هذه الخصوصيات الفنية التى حاولت حصر الإطار العام لمفهوم تلك اللغة الجديدة كلغة حديثة ومركبة أى لغة المستويات المتعددة، وتبلغ أهمية المستوى الثالث أو النص المكتوب فى استكمال العناصر المكونة لتلك المستويات الدلالية المتمثلة فى المقومات الفنية التابعة للمقومات الفكرية. فالصلة وثيقة الفنية للأداة والمقومات الفكرية كشرط أساسى لإضفاء معان وأفكار على الأشياء المادية والحقيقية.

وتتضح إذاً أهمية المقومات الفنية، فى استكمال الدلالات والرموز اللغوية. وتبدو الحاجة إلى المزيد من الجهد فى ميدان البحث للكشف عن هذه العلاقة بين مفهوم المستوى الثالث والمقومات الفنية المتاحة.

ولقد قمنا بحصر المفاهيم التى تقدم صورة واضحة للدلول هذا المستوى الثالث، ونخصص هذا الجزء لاستعراض بعض المقومات الفنية التى نراها صالحة لتوضيح هذه العلاقة بينها وبين المستوى الثالث. أى دراسة المقومات الفنية الإضافية لتقديم المزيد من الإمكانيات للتعبير عن مفهوم هذه اللغة «لغة المستويات المركبة».



الفصل الثالث

عمليات المونتاج وتطور مفهومه

والجدير بالاهتمام أن عملية المونتاج كعملية متعددة الأنماط وكمقومة أساسية للعمل التعبيري من خلال الفيلم المرئي المسموع، تحتم علينا في تلك النقطة حصر مفهوم تلك العملية. أى وضع مفهوم نظري يوضح أهميته بالنسبة للسياق الفيلمي.

فدراسة عملية المونتاج تعتبر عملية من العمليات الهامة التي تدخل في إعطاء مفهوم نظري للغة الصورة الفيلمية.

فالغرض من دراسة تلك النقطة هو إبراز أهمية المونتاج من ناحية الخلق الفني، وارتباطه بالمخطط الفكري المتكامل، أو النص المكتوب. إن حصر مفهوم تلك العملية سوف تساهم مساهمة فعالة في توضيح هذه العلاقة بين تلك العملية وبين هذا المستوى الثالث أو الفكر المكتوب.

وحتى نعطي صورة كاملة لمفهوم عملية المونتاج، نقوم باستعراض تطور هذه الخطوة الفنية كعملية استملت مقوماتها فى الخلق الفنى والفكرى منذ البدايات الأولى للسينما الروائية.

ونقوم فى هذا الصدد بوضع أهم المفاهيم التى وضعت لتفسير تلك العملية للسياق الفيلمى كعملية ربط داخلى.

أولا - المفهوم الكلاسيكى وعمليات الخلق الفنى:

يمكن ربط مفهوم عملية المونتاج بمفهوم الإيحاء، فهذه العملية ارتبطت بتطور مفهوم السينما، من المفهوم التسجيلى إلى هذه المرحلة من الخلق الفنى الدرامى للسينما أى مرحلة السينما الروائية والاهتمام بتلك العملية من قبل رواد السينما أو السينما التعبيرية خاصة المدرسة الروسية أمثال كوليشوف، ولقد وضع منهجا فنيا لعملية الإيحاء بالمونتاج سجل باسم «إيحاء كولوشوف» Effet - Koulechov ونلقى نظرة سريعة على أهم ملامح هذا المنهج الفنى - وهو إمكانية إعطاء انطباعات مختلفة لموضوع واحد عن طريق بناء خلفية مختلفة، فبذلك يمكن تغيير المعنى بتغيير الخلفية العامة للموضوع الأساسى، ويعتبر كوليشوف من الأوائل الذين ألقوا الضوء على عملية الإيحاء كمدخل هام للمونتاج. وأهم الخطوات لتوضيح خصوصية المونتاج وأهدافه الفنية نوضحها فى اللوحات الآتية:

١ - إعادة ترتيب المشاهد ترتيبا آخر يتفق والدلالات التى تعيد المعانى بطريقة تساعد على إبراز الفكرة الرئيسية - وذلك عن طريق:

(أ) إزالة الكادرات الزائدة.

(ب) اختيار الكادرات الأكثر جودة.

(ج) اختيار الكادرات وفقا لتحركات الكاميرا ووفقا للزوايا الفنية الملائمة.

٢ - هناك أنماط مختلفة للمونتاج وهى امتداد لفكر كوليشوف Koulechov وضع أهمها رائد آخر من رواد المدرسة الروسية «بودفكين» : ويمكن تقسيمها إلى نمطين رئيسيين (٣٩) :

(أ) المونتاج بطريقة التماثل :

وفيه تتلاحق المناظر والكادرات (اللقطات السينمائية الجزئية) التى بينها تماثل وامتداد فى تقديم الفكر والمشاعر أو امتداد فى الأشكال المتماثلة.

(ب) المونتاج بطريقة التضاد :

أى تكوين الصور المتلاصقة التى لا تمثل ارتباطا بل تضادا، وتستخدم تلك الطريقة لتأكيد بعض المعانى.

يبدو من هذا التقديم للمفهوم العام لعملية المونتاج، أنه يحاول أكثر ما يحاول إلى التلاعب بالكادرات والصور، حتى يخلق ما يسمى بجماليات الفن السينمائى، ويقوم بتقديم مفهوم تجريدى للمعانى - ولقد استغل هذا المنهج العديد من الرواد الأوائل للسينما الفنية أى سينما الفن وهى تقوم أكثر على جماليات اللقطة الجزئية، وإمكانية تلاصقها بلقطات أخرى للتعبير التجريدى والفنى - وهذا الأسلوب يعتبر من التيارات الكلاسيكية وهو أسلوب يبتعد عن منهجنا فى دراسة «اللغة السينمائية» كلغة اجتماعية وظاهرة اجتماعية تحتوى على العديد من المقومات الفنية والفكرية، أى اعتبارها لغة معبرة عن الواقع الاجتماعى أى لغة فنية لصيقة بالمشاكل

الاجتماعية والتيارات الفكرية التي وضعت لخدمة المجتمع الإنسانى - ولكن لا ننكر فضل هذا الأسلوب الكلاسيكى فى فن المونتاج لتقديم هذه العملية كعملية خلق فكرى وفنى ملاصقة للحقيقة والفكر الاجتماعى.

ثانيا - عمليات المونتاج ومفهوم السياق الفيلمى:

لقد أشرنا إلى أن العملية الازدواجية للوحدة السينمائية هى من الخطوات الرئيسية فى بناء المستوى الثالث للوحدة السينمائية المتكاملة، كما أشرنا أيضا إلى أن هناك عمليات فنية تابعة للمخطط الفكرى المتكامل، أو النص المكتوب كشرط جوهري فى هذه العملية الإزدواجية - ومن هذا المنطلق يمكن اعتبار المونتاج كعملية تابعة تعتبر عملية ربط داخلية للسياق الفيلمى حيث تقوم بتجميع المهارات الفنية والفكرية لخلق المعنى الكلى، أى تقوم بعملية تنسيق للرموز والدلالات الفكرية والفنية فى إطار لغوى متكامل.

وحتى لا يغيب عن ذهننا الإطار المنهجى المخصص لهذا البحث، نشير إلى أننا لا ندرس إلا المقومات التى تدخل فى رسم الخصائص الفنية، والتى تساهم فى حسم مشكلة إيجاد مفهوم للغة السينما، فلا يدخل فى اعتبارنا ونحن ندرس عملية المونتاج إلا المقومات المتاحة التى تكون الوحدة السينمائية المتكاملة، أى قدرة هذه المقومات على خلق مفهوم عام للفيلم كعمل متكامل.

ولقد اهتمت المدرسة الإيطالية والفرنسية بدراسة لعملية المونتاج كعملية خلق فكرى ولغوى منذ الثلاثينات.

ولعل أبرز المهتمين بدراسة مفهوم المونتاج كعملية خلق فنية وفكرية ولغوية مؤثرة، «جورج سادول» و«وادجار موران» و«جون ميتري» و«ديسكا» و«فيلينى».

ولقد هيأت الممارسة الفنية للمونتاج كعملية لخلق السياق الفيلمي إلى تعدد مراحل تطوره. ويمكن القول أن المعنى العام لهذه العملية الفنية التابعة للعملية الفكرية قد تطورت إلى أربع مراحل، تمثل كل مرحلة محطة زمنية للتاريخ الفني للسينما. ولكن سيقتصر بحثنا في هذه اللوحة عن المفاهيم المختلفة لعملية المونتاج على أهم الملامح التي تخدم الخط الرئيسى لمفهومنا الحديث لنظرية السينما. والتي تهدف إلى إيجاد مفهوم للغة حديثة. لا تزال موضعاً للبحث والتحليل من قبل الباحثين والمهتمين بهذا الفن.

أهم ملامح عملية المونتاج:

ارتبطت المرحلة الأولى لمفهوم المونتاج بالمفهوم الذى وضعه رواد الفن السينمائى الأوائل أمثال «ميليه - جريفيث - دزيجا فرتوف» Melies Griffith - Vertov وأيضاً المدارس المختلفة التى تأثرت وأثرت فى العديد من الأعمال أمثال : (برايجتون، سميث آند ويليامسون) وا - اس بورتير (Brighton. Smith and Williamson (E. S. Porter واستندت مذاهب هؤلاء على أن الفن السينمائى هو: فن الصورة، فالصورة تخلق المعنى بما تحتويها، والمونتاج يعطى المعنى العام جمالاً وإبداعاً. إن هذه العملية الداخلية التى ترتبط بين اللقطات الجزئية هى عملية تساهم فى المقام الأول، وتساعد على خلق الجماليات الفنية. لقد نشأ من هذا المفهوم مشكلة تسمى «بمشكلة المونتاج» وتدور أساساً حول مفهوم هذه العمليات التابعة للفن السينمائى أى كأداة فنية للتشويق. لقد سيطر هذا المفهوم على العمليات التابعة للفن السينمائى وخاصة فى المونتاج والذى أسماه الكثيرون montage Roi أى سيادة المونتاج.. أى سيادة هذه العملية فهى التى توحى بالمعنى.

ووفقا لهذا المنهج النظرى يمكن الإشارة إلى أن الرموز الفنية هى التى تخلق الفكرة. وأثارت هذه النظرية العديد من المناقشات تناولها الباحثون بالدراسة والبحث. وأثمرت إلى مفهوم المونتاج، ويمكن تلخيص هذا المفهوم فى نقطتين أساسيتين تمثل كل منهما تيارا فكريا (٤٠).

التيار الأول:

كان مؤيدا لسيادة المونتاج أى يؤيد سيادة جماليات الصورة وتكويناتها الشكلية.

وينطلق هذا التيار من فكرة الربط بين الأعمال الفنية وبين التشويق. فيجب أن تكون للعملية الفنية هدفا ووظيفة أساسية وهى الإمتاع والتشويق فهذا التيار كان السائد فى أعمال العديد من فنانى هذه الفترة الأولى أى منذ نشأة السينما وحتى أواخر الثلاثينات من هذا القرن.

ولا ننكر فضل هؤلاء فى تقديم الفن السينمائى من ناحية الخلق الفنى وإيجاد مقومات هذه اللغة الفنية والفكرية، ولكن هذا التيار المنهجى استند أساسا على نقطة هامة وهى ارتباط المفهوم العام للمونتاج فى هذه الفترة منذ نشأة السينما وحتى أواخر الثلاثينات من هذا القرن بالتيار الرأسمالى والذى كان مسيطرأ فى تلك الفترة - وبالرغم من أن هذه الفترة الزمنية شهدت العديد من التجارب السينمائية التى كان لها أثر فى تقدم الفن السينمائى فى صورته الجديدة، إلا أن الاتجاه الرأسمالى عرقل تطور الفن السينمائى كلغة تعبيرية تعبر عن قضايا العصر والمجتمع، فأثر فى كثير من الأحيان خاصة فى الولايات المتحدة الأمريكية على الطريقة التى

استخدمت بها هذه الوسيلة مقوماتها الفنية والتعبيرية، بمعنى أنها وظفت هذه المقومات لخدمة الرأسمالية المسيطرة على العقلية المنتجة. هذا العامل أصبح سببا في عدم مشاركة ومساندة المفكرين والمثقفين للفن السينمائي، واعتبره الكثيرون منهم أداة برجوازية قاصرة عن تقديم مشاكل وقضايا المجتمع.

هذه النظرة كان لها وجاهتها وصحتها، ولكنها لم تكن صائبة في الحكم على العديد من الأعمال الخالدة للسينما الكلاسيكية، وساعدت تلك الأعمال كثيرا في دفع هذه الأداة إلى مستوى الأدوات الثقافية والفنية، ومن أهم الأمثلة يمكن الإشارة إلى أفلام شارلى شابلن، وجرافيت، ورينوار وجانس، وبورتير ومسترنبرج، وأورسون ويلز.

ولعل O. Wells لم يكن من مؤيدي سيادة المونتاج إلا أنه لم يعارض هذا الاتجاه، بل اتخذ أداة فنية مرجحة وفي بعض الأحيان كان لهذا الاتجاه أهمية بالغة أهمها «سيتيزين كان C. Kane» (٤١).

التيار الثاني:

هذا التيار المؤيد لدور الفن في الحياة والمجتمع، كحتمية من حتميات تلاصق الفكر والفن، وخلق هذه العلاقة بين الإنتاج الفني والمضمون الفكري كوحدة متكاملة في مواجهة جمهور المستقبلين.

لم تتضح ملامح هذا التيار إلا مع التقدم التكنولوجي والعلمي بعد الأربعينات، والتقدم والتطور في الأيدولوجيات الفكرية، واتضح مبدأ ضرورة مساندة الفن للفكر. هذا التيار إذا تنبأ بهذا الدور الريادي للسينما كأداة فنية

لها دور فى الحياة والمجتمع فكان هذا التيار مؤيدا لاحتميات تلاصق الفكر والفن حتى يخلق هذه العلاقة الجدلية بين الإنتاج الفنى كعملية خلق تجمع بين الشكل والمضمون كوحدة متكاملة فى مواجهة جمهور المستقبلين، ازدادت حدته بعد تطور النظرية العامة للاتصال التى أوضحت تلك العلاقة بين الوسيلة كشكل ومضمون المستقبل وحصرت مقومات تلك الأداة فى التأثير.

فغيرت بذلك الفروض العملية لنظرية السينما وتطورت المعانى المختلفة للعمليات الفنية التابعة لتلك الأداة، خاصة المفهوم العام للمونتاج وأصبح لصيقاً بالمعنى الفنى للسينما الحديثة.

ولا يغيب عن ذهننا، أن السينما لم تصبح لغة وفنا فى آن واحد، أى لغة تحاكي الحياة والحقيقة، وفنا يضيف معان لغوية لم يكتسب هذه القدرة فى التعبير إلا بإضافة مفهوم المستوى الثالث كما أشرنا من قبل، أى مفهوم النص المكتوب الذى يقوم بربط الفن والفكر فى سياق لغوى جديد.

وقبل استعراض المفهوم الحديث للسينما كأداة فنية وفكرية، نخلص من هذه النبذة عن فن المونتاج بأن هناك أربعة مفاهيم للأعمال السينمائية يحتوئها التراث السينمائى، يمكن حصرها فى أربعة منظورات رئيسية لكل منها فلسفتها الفنية، أى ارتكازها على مدرسة فنية، ومع أن هذه المنظورات متنوعة ومتعددة فإنها ليست بالضرورة متضاربة ومتناقضة .. فأهم ما يميز التراث السينمائى كلغة وفكر هو التواصل الفنى والفكرى دون أن يكون لأى منهما دور السيادة والسيطرة. فالعامل المهيمن على الأعمال الفنية هو القدرة فى التأثير والإقناع والتثقيف والإمتاع الفكرى والفنى. هذه العوامل تقوم بمقام المفاضلة والحكم بين المناهج والمنظورات الأربعة (٤٢).

المنظور الأول : «المنظور السردى» :

برز المنظور السرى أو النمط السردى كمنهج للمونتاج، ومنطلق فنى منذ بداية نشأة السينما. هذا المنظور استند أساساً على الفلسفة الأمريكية فى (الولايات المتحدة) فى تناول مقومات هذه الأداة وكيفية توجيهها. ويمكن القول أن هذا المفهوم هو السائد فى أغلب الأعمال السينمائية، ويطلق عليه التقطيع الكلاسيكى أو عمليات القطع الكلاسيكى.

المنظور الثانى : «المنظور الشاعرى» :

اتضح هذا النمط الشاعرى خاصة بعد عمليات المونتاج الذى قام بها الفنان الروسى «بودفكين» Poudovking فى الكثير من أعماله ولقد برز هذا النمط كتيار متميز له خصائصه الفنية والتركيبية. فلقد اعتمد هذا الأسلوب اعتماداً كبيراً على شاعرية اللقطة، فالحدث السينمائى يصور فى عدة مشاهد جزئية، قد تكون هذه المشاهد غير لازمة ولكنها تضيف على العمل مفهوماً شاعرياً، فوفقاً لهذا المنهج يمكن التعبير عن الحقيقة بطريقة شاعرية، فتوظف بذلك الزوايا الأكثر تعبيراً عن الجماليات وفقاً للمنظور الشخصى وفلسفته - وقد تودى هذه المشاهد الجزئية العديدة إلى سرعة المونتاج ولكن الإيقاع العام للوحدة الفنية - أى الفيلم كعمل متكامل يظل بطيئاً*.

(*) مفهوم الإيقاع العام: أطلق ذلك المفهوم على الأعمال الفنية الخالصة، ويكون التجريد للمعانى واضح ويرتكز الإطار العام لتقديم العمل على هذا الإيقاع أى هذا التناسق البصرى فى تكوين الأشكال، ويتطلب هذا الإيقاع مقدرة فنية فى الإحساس بالأشكال والطريقة المثلى لتكوينها الهندسى - فهذا الإيقاع البصرى يتطلب نوعية خاصة جداً من المستقبل أو المتلقى لهذه الأعمال فالإيقاع البطيئ كالموسيقى الكلاسيكية أو الموسيقى للركبة التى تحمل للعديد من المعانى الحسية المركبة فى المقطع الواحد.

ولقد شبه هذا النمط بالقصيدة الشعرية التي تقرأ بنبرة عالية وإيقاع بطيء حتى تؤثر تأثيراً شاعرياً في المستقبل - ومن الواضح أن للمونتاج هنا أهمية كبيرة في العمل السينمائي ككل، أى يكون الموجه للعملية الفكرية والفنية.

المنظور الثالث : المونتاج التركيبي Montage Collectif :

ويرتبط هذا المنظور بسابقه في العديد من النواحي، أى يرتبط ارتباطاً وثيقاً بفلسفة خاصة وأسلوب خاص بالفنان المنتج، أى كيفية تشكيله للواقع أى يرتبط بأسلوبه وفلسفته الشخصية.

ولقد وضع أسس هذا المنهج الفنى دزيجا فيرتوف Dziga Vertov ولقد توصل هذا الفنان إلى نمط خاص يوضح مفهوم العمل السينمائي وارتباطه الكلى بالمونتاج. فالفيلم يخلق على منضدة المونتاج أو على طاولة المونتاج.

فوفقاً لهذا المنظور، تخلق وتبتكر الوحدة الفنية الكاملة من خلال عملية المونتاج، أى أن الفيلم يصبح ناتجاً فنياً لهذه التوليفة الفنية المنسجمة التي تعتمد على عنصر التجميع اعتماداً كلياً ووفقاً لفلسفة شخصية في توظيف إمكانيات عملية المونتاج (٤٣).

المنظور الرابع: المونتاج الثقافي:

يتكون الإطار العام لهذا المنهج الفنى من الأعمال التي قدمها «أيزنستين» وكانت صادرة وفق فلسفة خاصة وأسلوب فريد في معالجة الحقيقة والحياة. كان للمونتاج أو لهذه العملية مركز خاص، وحتى يمكن

تحديد الأهمية النسبية لهذه العملية من خلال أعمال هذا الفنان الروسى، يمكن تقديم منهجه فى عملية المونتاج إلى ثلاث نظريات قدمها فى العديد من مؤلفاته وبحوثه الخاصة بالفن السينمائى عامة والمونتاج خاصة. فلقد تباينت هذه الأهمية النسبية فى تناول الأسلوب الفنى لتلك العملية، وحتى يتضح مفهوم المونتاج الثقافى يمكن تلخيص نظرية أيزنستين فى ثلاث نقاط تتناول كل نقطة منظورا أو منهجا، تناوله بالبحث والتحليل فى كتاباته وأعماله السينمائية المتعددة^(٤٤).

إذا يمكن القول أن «أيزنستين» وضع ثلاث نظريات لتوضيح هذا المنهج الثقافى.

— النظرية الأولى: «المونتاج الإبهارى»

— النظرية الثانية: «السينما الجدلية»

— النظرية الثالثة: «المونتاج الانعكاسى»

ويبدو أن هذه الأنماط فسرت أكثر من خلال كتابات أيزنستين نفسه، فلم تبهره تلك الأنماط جميعها أى لم يستغل النظريات الثلاث فى أعماله الفنية. فأكثر الأنماط استغلالا فى أفلامه كانت المونتاج الإبهارى والمونتاج الانعكاسى.

وفلسفة أيزنستين فى الإخراج توضح كيفية استغلاله لعملية المونتاج. فلقد كان يؤمن بالتركيب المنطقى للجزئيات الفنية وفقا لمخطط فكرى قادر على تقديم المعانى بصورة منسقة قادرة على الخلق والإمتاع والتثقيف، إلا

أنه يرى أن الفن فى حد ذاته لغة تفهم من الجميع، فتكون المفاهيم الجمالية فى الصورة المتحركة وتلاصقها مع غيرها يمكنها خلق معان عديدة، فالمعنى لا يخلق جماليات الصورة بل إن جماليات التكوين وفقاً لفلسفة خاصة هى التى تخلق المعنى.

ولسنا هنا فى مجال تقييم أسلوب ونمط هذا الفنان الروسى الذى كان له عظيم الشأن، مع غيره من رواد النظرية الكلاسيكية للسينما - فى خلق لغة فنية خاصة به. وجدير بالذكر أن هذا النمط الديالكتيكي المبهـر وضع أسس أكاديمية وفنية استفادت منها نظرية السينما الحديثة.

ولقد أشار النقاد ومؤرخوا الفن السينمائي إلى أن أسلوب ايزنستين المتميز، أضاف العديد من الفروض والأسس الراسخة للنظرية الكلاسيكية، فهناك حوار ايديولوجي صامت بين اللقطات الجزئية. هذا الحوار يخلق معنى آخر غير المعنى السردى والمعنى الشاعرى فهو يضيف للحقيقة معان أخرى فنية مؤثرة. ويجدر الإشارة إلى أن أسلوب ايزنستين يعطى أهمية خاصة للمونتاج كعملية تخلق المعانى، ومع تطور المفاهيم والنظريات السينمائية، لقيت أساليب هذا الفنان الروسى العديد من الانتقادات، كان محورها أن: لغة المونتاج لم يعد لها مكان فى العصر الحديث.

ولقد أصبحت السينما أداة تشكل الفكر الإنسانى وتنقله فى صورة جديدة، فلا مجال لسيادة المونتاج فى السينما كعملية خلق فنى للمعانى، فالأحداث الثقافية والسياسية والاجتماعية المتعددة خلقت نمطاً جديداً لسينما حديثة قوامها تتابع الأفكار والمعانى السائدة فى المجتمع.

ولكن لا يجب أن يفهم من تلك النبذة عن المفاهيم المختلفة للموتاج، أننا ننكر أهميته فى الفن السينمائى الحديث - فحتى أعنف المعارضين لعملية الموتاج كعملية رائدة وسائدة وموجهة للفن السينمائى أمثال: أرسون «ويلز» O. Wells يؤيدون أهميته فى العمل السينمائى ولكن فى حدود معقولة، أى كعملية ربط داخلية وأيضا كعملية خلق فنى. فلا يمكن تصور مفهوم للسينما بدون حد أدنى لعملية الموتاج، وأيضا لا مجال لسيادة الموتاج وتوجيهه للعمل السينمائى الكلى كعملية سائدة.

ويقودنا هذا التحليل إلى مفهوم السينما الحديثة التى لا تعتمد على الأسس العامة للموتاج كعلمية مهيمنة، وفى نفس الوقت تدخل هذه العملية الفنية ضمن مخطط فكرى وفنى منسق أى ضمن الإمكانيات الأخرى المتاحة للفن السينمائى التى تسير فى توافق وظيفى وفقا للمخطط الفكرى المتكامل أى وفقا للنص المكتوب.

المقومات الإضافية الأخرى للغة الفيلم المرئى المسموع:

برز المفهوم الحديث للغة الفيلم (المرئى المسموع) كحتمية فنية فرضها الإطار الاجتماعى والثقافى، واكتسبت بذلك نظرية الصورة الفيلمية من الفروض الجديدة التى فرضها المجتمع بأحداثه. فأكدت على أهميتها كأداة فعالة يمكنها التفاعل والإسهام فى عملية التعبير الاجتماعى وخلق الفكر السينمائى والتليفزيونى.

استند هذا المفهوم الحديث أساسا إلى نظريات عديدة قدمها الباحثون والمفكرون، أى نتيجة للبحوث المتراكمة المنطلقة من هؤلاء لأهمية تغيير

المفهوم الكلاسيكي للغة الفيلم، ولم تتضح معالمه النظرية والتجريبية كنتيجة للتطور العلمى التكنولوجى والصناعى والأيدىولوجى، إلا منذ أواخر الأربعينيات أى بعد الحرب العالمية الثانية. وكان لزاما على السينما كأداة فنية أن تقدم فى صورة حديثة أكثر التصاقا بالمجتمع وقضاياها، وفى هذا الصدد نواصل بحثنا عن نظرية السينما أى دراسة هذه الظاهرة الفنية من داخلها. فنؤكد على أهمية استحداث أدوات حديثة قدمها التطور الصناعى والتكنولوجى وكيفية استغلالها بصورة غيرت من المفهوم الكلاسيكى للغة الفيلم.

.. فاستحداث أداة للتصوير السينمائى (الكاميرا السينمائية) المتحركة بعد أن كانت ثابتة غيرت الكثير من منظور عملية المونتاج ... وأيضاً إضافة الصوت إلى الصورة وإضافة اللون إلى الصورة المتحركة .. من المؤكد أعطت إمكانيات عديدة للتعبير بصورة أكثر مرونة عن الواقع والحقائق الاجتماعية والسياسية والفكرية.

ولا يجب أن نغفل ما قدمته النظرية الكلاسيكية وروادها من تراث سينمائى زاخر بالتجارب والأنماط السينمائية أفادت فى دفع هذه الأداة الفنية إلى آفاق متعددة فلتقت بالتيارات الثقافية والاجتماعية الفنية المعاصرة.

إذاً من خلال تلك اللوحة للمفهوم الحديث للغة السينما نحصر المقومات الجديدة التى أضيفت إلى السينما الكلاسيكية، أى يمكن القول أننا نضيف إلى النظرية الكلاسيكية بعض الفروض والأسس، لكى نعيد وضع إطار جديد للمفهوم العام للسينما كلغة حديثة تحاكي الواقع والحقيقة.

الفصل الرابع

المفهوم الحديث

للغة الفيلم المرئى السموع

عندما استعرضنا مفهوم عملية المونتاج كعملية خلق فنى للوحدة السينمائية الكلية، أوضحنا أن المفهوم الكلاسيكى للسينما اهتم اهتماماً بالغاً بعملية المونتاج ليس كعملية ربط داخلية لوحدات جزئية ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالمفهوم العام للمخطط الفكرى المتكامل، ولكن كعملية خلق واستعراض لمقدرة الفنان على ربط الجزئيات الجمالية، هذه الجزئيات قادرة على خلق إطار فنى يرتبط بمعنى شخصى عن الأشياء والحقيقة.

فالمفهوم الحديث للسينما الذى استحدثه «بازان» André Bazin أطلق عليه مفهوم سينما اللامونتاج، فلا يمكن تصور تطبيق هذا المنهج على السينما الحديثة - وسوف نقلم مفهوم هذا المنهج فيما بعد، ولكن من

الجدير ذكره فى هذا الصدد، أن نظرية اللاموتاج كانت مبادرة من هذا المفكر لوجوب تغير هذه الطريقة الكلاسيكية التى كانت سائدة فى فترة السينما الصامتة وامتدت إلى العديد من أعمال السينما الناطقة (٤٥).

ويمكن القول، أن نقد النظرية الكلاسيكية والمفاهيم التحليلية التى تبرر حتمية التغير فى مفهوم هذه الأداة، هى التى أدت إلى ذلك المفهوم الحديث للسينما، بدعوى أن هذه النظرية التقليدية أصبحت بالية، أى صنعت لعالم وعصر آخر غير العصر الحديث - ليس لها إلا علاقة ضئيلة بالعصر الحديث ومجتمع ما بعد الحرب العالمية الثانية فهى صادرة من مبادرات فلسفة فنية للواقع الاجتماعى والاقتصادى والسياسى.

ورغم تلك الانتقادات، إلا أن النظرية الكلاسيكية ما زالت تطبق من قبل العديد من السينمائيين، ويعتمد النقاد والباحثون عليها سواء فى بعض الأعمال أو فى معظمها وبالتالى وضعها موضع المثل الأعلى عند تقييم الأعمال السينمائية الحديثة.

إذاً لا يمكن الإنكار، أن النظرية الكلاسيكية قدمت العديد من الفروض الفنية التى يجب أن تؤخذ فى الحسبان، ولكن عامل التطور الاجتماعى وتعدد القضايا والأحداث الاجتماعية والسياسية أظهرت قصور النظرية الكلاسيكية فى معالجتها وتحليلها للأحداث والقضايا الاجتماعية - فظهرت بذلك نظرية العرض المستمر أى نظرية اللاموتاج - كمبادرة لخلق إنتاج سينمائى حديث يضاف إلى التراث السينمائى ويستطيع ترجمة الواقع ويتبع حركته المستمرة.

وتحاول تلك النقطة من البحث، وضع ملامح نظرية لتصوير ذلك المفهوم الحديث للسينما - فيحاور بعض النظريات التي تصدت لحصر هذا المفهوم - وسوف نقوم بمحاولة تقديم خطوط عرضية لإطار تحليلي يمكنه تفسير الأنماط المتنازعة لذلك المفهوم.

أى سنقوم بتقديم تفسير لمفهوم نظرية اللامونتاج أو العرض المستمر، حتى نستطيع مناظرتها بنظرية سيادة المونتاج، وحتى نستطيع الخروج باستنتاجات علمية يمكنها أن تضع مفهوما دقيقا للغة السينما الحديثة.

* * * *

أولاً - نظرية العرض المستمر أو (نظرية اللامونتاج):

أول من نادي بهذه النظرية «أندريه بازان» André Bazin الناقد والمفكر السينمائي، وكان يرى فى السينما: أداة للتوعية، فالسينما ما هى إلا فن شعبى يجب أن يحاكي الحقيقة والمشكلات الاجتماعية - أى أداة للتوعية الاجتماعية - ولقد ربط بازان هذا الدور الوظيفي للسينما أو هذه الحتمية الاجتماعية بمفهوم خاص عن المونتاج الكلاسيكي^(٤٦).

فهو يرى أن المفهوم الكلاسيكي - كما أوضحنا من قبل - لا يحاكي الحقيقة المادية والاجتماعية بقدر محاولته التلاعب بالأشياء المادية ووضعها فى إطار فنى يوحى بمعانى وأفكار شخصية - هذا المفهوم يسعى إلى إضافة رموز جديدة للسينما أكثر من الاهتمام بوضع هذه الرموز فى إطار فكرى له دلالات اجتماعية وثقافية تفهم من جميع طبقات الشعب - وبذلك وصف السينما الكلاسيكية بـ «السينما الصفوة».

فمثلا فيلم ستزين كان C. Kane لأورسون ويلز O. Welles وهو مثلا لفيلم كان للمونتاج نصيب كبير في تحديد النسق الداخلى للمعنى أى تقطيع المشاهد وإعادة لصقها فى مواقع مختلفة ويبدو هنا التلاعب الفنى بالرموز والدلالات التى تطرحها الوحدة الجزئية، فالفيلم وعمليات المونتاج استغرقت تسعة أشهر كاملة هنا يوضح أهمية هذه العملية الفنية. وحتى نوضح ما يقصده بازان بسينما الصفوة أى طبقة النقاد وهى الطبقة الأكثر وعيا بالفن والفكر السينمائى كطبقة تتفهم حدود هذه الأداة الفنية، لم يدركوا مضمون الفيلم بصورة واضحة والدليل على ذلك أن الآراء تضاربت واختلفت حول المفهوم الذى كان يقصده «ويلز» O. Welles من معان وفكر - فالفيلم يدور حول شخصية مميزة فى الوضع الاجتماعى والسياسى يلفظ أنفاسه بكلمه (روزبد) هذه هى العقدة الدرامية فى الفيلم فيحاول لفيف من النقاد حل لغز هذه الكلمة ولكن دون جدوى^(٤٧).

فبعض النقاد نسج نقده حول مفهوم اجتماعى والآخر حول مفهوم سياسى.

ولفيف آخر يبحث مرة أخرى عن خبايا وأسرار هذه الشخصية المرموقة دون جدوى.

ويبدو أن هذه الأعمال الخارقة التى تتصف بدرجة عالية من الإتيقان الفنى والأدائى، أصبحت من الأساليب التقليدية والكلاسيكية - فهى تطبق النظرية الكلاسيكية فى الأداء والخيال واللامعقول.

وسوف نرى أن الواقعية الجديدة فى إيطاليا وفرنسا التى اتضحت معالمها - كسينما حديثة - بعد الحرب العالمية والتطور الاجتماعى والفكرى - أصبحت أسلوبا جديدا يقدم هذه الأداة بصورة مرئية، فأصبحت

السينما بجهود رواد الموضحة الجديدة وسيلة كغيرها من وسائل الإعلام لها رسالة سامية اجتماعية وثقافية، أى لها دورها الفعال فى التوعية الاجتماعية والفكرية.

ويمكننا لمس نتائج جهود العديد من الرواد الأوائل فى تأصيل الفن السينمائى ودور المجتمع فى إكسابه شرعية ثقافية وفى حماية الحس الوطنى والتعبير عن قضايا ومشاكله المعاصرة.

وظهرت مع أواخر الخمسينات وأوائل ستينات القرن الحالى دعوات تنادى بالبحث عن قالب سينمائى جديد غير القالب الكلاسيكى (كما أشرنا من قبل ولعل أندريه بازان رائد من رواد هذه النزعة لمنظور التحديث) كقالب فنى ينبع من صميم الأحداث الاجتماعية قادر على مخاطبة طبقات الشعب العريضة. ومن هنا برزت أهمية المخطط الفكرى المتكامل، والمسبق أو النص المكتوب، إن فكرة إضافة هذا المستوى الثالث للغة الصورة المتحركة ساهم فى إضافة بعد فكرى للمضمون السينمائى بعد أن كان قاصراً على إيجاد حوار بين جماليات الصورة المتحركة أى جماليات فنية تعكس معان تجريبية وشخصية (كما أشرنا من قبل).

ولعل كتابات عديدة لمفكرين وأدباء ونقاد كجان بول سارتر، وفرانسواز ساجان مثلث الدعامة الفكرية للموجة الجديدة الفرنسية، وكانت هذه الأفكار حافزاً لمتابعة التغير.

إذا يمكن القول أن هناك ثلاثة عناصر مهدت لاستحداث شكل وفكر سينمائى تمثل فى مجموعها عنواناً للتطور الفكرى والاجتماعى. وأول هذه

العناصر: الخبرة المكتسبة فى مجال الفنون والعلوم المتصلة بالفن السينمائى بما أدى إلى تأصيل حرفية السينما وزيادة رموزها ودلالاتها اللغوية.

وثانى هذه العناصر: التقدم التكنولوجى والصناعى، وما قدمه من إمكانيات عديدة للتطور فى الفن السينمائى والتليفزيونى من ناحية القالب، أى فيما يخص الشكل السينمائى فأكسب هذه الأداة تطوراً ومرونة فى التعبير عن الحقيقة والحياة المعاصرة بأحداثها المختلفة أى أكسبها مرونة فى التعبير عن المحتوى الفكرى والثقافى.

وثالث هذه العناصر: التطور الاجتماعى والاقتصادى وأثره على التطور الثقافى والفكرى بأشكاله المختلفة وخاصة تطور القصة الأدبية وغيرها من الفنون الأدبية والأدائية المختلفة.

كل ذلك أدى إلى زيادة المرونة فى استخدام السينما والتليفزيون كشكل ومضمون لينعكس فكر وثقافة وفن المجتمع. إذاً يمكن القول أن السينما أصبحت أداة للتعبير، أداة تتغلغل بما لديها من إمكانيات إلى الأعماق الاجتماعية والنفسية (٤٨).

وسوف نتناول هنا فى تلك النبذة: العوامل المختلفة التى مثلت الدعامات الأساسية للتيارات المختلفة للغة الصورة الفيلمية الحديثة. كعوامل ومقومات تدخل فى نطاق نظرية الصورة الفيلمية أى هذا الإطار الذى سبق أن رسمنا بعض فروضة العملية، والتى تحلل وتدرس تلك الظاهرة اللغوية من الداخل أى من داخل هذا السياق الفيلمى، فأصبحت تلك الوسيلة وسيطاً بين عالم الفكر والمعرفة والطبقات الاجتماعية المختلفة.

ويهمنا فى هذا المجال أن نضع اتجاهين رئيسيين أو قطبين مختلفين يحاول كل منهما وضع إطار خاص للمفهوم الحديث للصورة الفيلمية. فالاتجاه الأول: ينطلق من منظور يبين أهمية التطور التكنولوجى وما قدمه من امكانيات صناعية هائلة، فطور من درجة مرونة الكاميرا وتحركها بعد أن كانت ثابتة ثقيلة: درجة حساسية العدسة .. إلخ. ويسمى هذا الاتجاه بـسينما اللامونتاج، ولقد استفادت من هذا الاتجاه لغة التليفزيون فهذا المنظور يضع قواعد وأساسا للتصوير المستمر أى الغير منقطع، فلا ضرورة لتقطيع المشاهد واللقطات إلى جزئيات عديدة، ثم يعاد لصقها فى تجميع جديد حتى تعطى إحياءاً وتعبيراً عن أفكار فلسفية أو جمالية بعينها، فمع مرونة الكاميرا فى الحركة وتزويدها بـعدسات مختلفة أمكن وضع العديد من الدلالات فى لقطة واحدة أى «تعميق الحقل البصرى» Profondeur du champ visuel بدلالات ورموز فتحل محل نظرية التقطيع الكلاسيكية (٤٩).

ثانياً - نظرية سيادة المونتاج:

لقد ظل هذا الأسلوب كاتجاه مضاد لعملية التحديث والتغيير فى المفهوم العام للمونتاج - ولقد وصف بعض النقاد وبعض الباحثين فى الفن السينمائى الأكثر تعصبا لسيادة المونتاج منهج التصوير المستمر أو اللامونتاج بأنه لا يقدم السينما بل يقدم شيئاً مضاداً للفن السينمائى - أو منهج السينما المضادة - فمثلاً ظهرت أعمال «رسنى» ، «وجودار» وهما من رواد الموجة الجديدة الفرنسية بطريقة المونتاج الكلاسيكى حتى يبرزوا ما «لسيادة المونتاج» من أهمية فى الأعمال السينمائية، وهذا تصريح منهما للاعتراض الشديد لسينما العرض المستمر.

وهناك العديد من الأبحاث التى تظهر أهمية العرض المستمر فى خلق الواقع أو فى محاكاة الواقع بدقة، وبذلك توضح أهميته الوظيفية كعامل إضافى للتأثير على المشاهد فيخلق الجو الواقعى أو البيئة الواقعية - فتهيئ للمشاهد الدخول فى علاقة جدلية متسلسلة أساسها الفهم المنظم - وذلك على عكس سيادة المونتاج التى تقدم لغة قوامها فلسفى أى تخضع لجماليات ورموز وضعها الفنان أو المفكر فيحاول خلق البيئة الملائمة - أو الإطار الفنى الخاص بها فيصعب على المشاهد حتى الواعى فهمها أو التجاوب معها - ولا ننسى أن منهج «سيادة المونتاج» بالرغم من تلك الانتقادات الموجهة إليه وضع رموزا ودلالات عديدة أى وضع أساسا قويا للتعبير من خلال اللغة الفيلمية المرئية المسموعة استفادت منها بعض التيارات الحديثة فى التعبير من خلال اللغة الفيلمية المرئية المسموعة استفادت منها بعض التيارات الحديثة فى التعبير السينمائى والتلفزيونى.

ونشير هنا أن هذين المنهجين يسيران فى اتجاه واحد أى لهما غاية واحدة وهو إثراء اللغة الفيلمية المرئية المسموعة برموز ودلالات إضافية تهيئ لتلك الأداة التعبير عن الواقع فى صورة أكثر مرونة، وبذلك أصبحت السينما أداة لها أصولها اللغوية المرنة.

ولا مجال للتنافس بين الاتجاهين، خاصة بعد ظهور هذه الأنماط المتعددة فى المعالجة السينمائية، فزادت الحاجة لعمليات الإيحاء والإبهار إلى جانب أسلوب العرض المستمر.

فلم يعد هناك تعصب للمونتاج كعملية سائدة كما لم يعد العرض المستمر هو المسيطر على لغة الفيلم المرئى المسموع فلا يمكن الاستغناء عن

خلقت جوا يختلف عن هذا العالم الحقيقي - ويزيد حدة هذا الاختلاف أو يقل وفقا للتزايد فى كثافة استخدام عملية المونتاج - فإذا اقترب من المونتاج الكلاسيكى أى زادت عمليات التقطيع الداخلى وعمليات إعادة التركيب وفقا لمنظور فلسفى وتجريدى؛ قد تزيد هذه العملية انبهار المتفرج بالجماليات الفنية والإبداعية.

ثالثا - الكادر الفيلمي: أداة لتفسير السياق:

أدركنا من خلال استعراضنا لمفهوم اللغة الحديثة للفيلم المرئى مدى التضارب فى المفاهيم والآراء حول وصف تلك اللغة وتفسيرها، فلا يوجد حقل من حقول المعرفة تعرض لمثل هذه الصعوبات التى واجهت لغة السينما من التشكيك فى صحتها وذلك للتركيب الفنى والوظيفى لهذه الأداة الفنية والفكرية، وأيضاً لهذه الخصوصية التى تميز هذا الفن وأيضاً (الفن التليفزيونى) والفنون الأخرى التى تدخل الصناعة والتكنولوجيا طرفاً من أطراف التعبير عن المضمون الفكرى والأدبى. وليس هذا من الأمر المستغرب بالمراحل الأولى من مراحل تبلور أى حقل معرفى يتميز بهذه الدرجة من الغموض - فالسينما والتليفزيون مثلاً كأدوات ووسائل للاتصال الجماهيرى لا يزالان فى مرحلتهما الأولى من مراحل وضوح وجلاء مفهومهما اللغوى.

وهناك عناصر أخرى منهجية تفرض علينا حتى يتضح هذا المفهوم وهى: ضرورة إعادة النظر فى خصائص هذه الأدوات الفنية والتكنولوجية وحتى تتضح الجوانب الأساسية التى تساعد الباحث الإعلامى والناقد الفنى

على بلورة هذا المفهوم الحديث. ولعل «ميتري» Mitry الناقد والباحث المتعمق في هذا المجال الخوض بوسائل وفروض حديثة حتى يتضح جليا الجوانب الغامضة التي تعترض مفهوم لغة السينما والتلفزيون. أى مفهوم لغة الفيلم بصفة عامة.

ونحن هنا نضع بعض المفاهيم الأخرى والمساندة لوضع مفهوم حديث للغة الصورة المتحركة كأداة فكرية وفنية تستغل الوسائل التكنولوجية لإعادة صياغة الفكر الإنساني - ولعل أولى تلك المفاهيم المساندة التي وضعت تحت التحليل والدراسة هو مفهوم - الكادر الشخصى - والكادر الموضوعى فعن طريق توضيحهما يمكننا إلقاء بعض الضوء على الجوانب الغامضة التي تعترض عملية تفسير تلك اللغة أى تعترض بعض مقومات لغة السينما والتلفزيون.

وقبل أن ندخل فى هذا التحليل النظرى لمفهوم الكادر الشخصى والكادر الموضوعى كعنصر محدد أو كفرد جديد من الفروض النظرية التي توضح مفهوم الصورة الفيلمية - يجب إلقاء بعض الضوء على مفهوم الكادر السينمائي والتلفزيوني بصفة عامة.

مفهوم الكادر:

الكادر هو ذلك المحدد أو ذلك الإطار الذى يحدد (الفضاء أو المنظور) فى المشهد المعين فعن طريق الكادر المحدد للفضاء المنظور يمكن تحديد مكونات المشهد، هذه المكونات هى التي تعيد تشكيل الحقيقة وفقا للأدوات الفنية المتاحة وأيضاً وفقاً لمنظور كاتب النص.

هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى - يمكن إضافة عنصر آخر إلى المفهوم السابق وهو أن الكادر إذا كان يحدد فضاء المنظور ويعيد تشكيل مقطع من الواقع أو جزء من الحقيقة فهو يشد المتفرج إلى بؤرة انتباه محددة تتفق وتخيل أو فكر كاتب النص - وبؤرة الانتباه هذه يمكن التعبير عنها على أنها الشيء الأكثر أهمية وتركيزاً في تكوين المشهد أو بمعنى آخر أنها ذلك الشيء الذي تعبر عنه اللقطة بوضوح وتساعد على تأكيد الفكرة - أى أنها حلقة الوصل بين الفكر المعروض في هذه اللقطة والمشاهد، فأهم شيء بالنسبة للكادر هو ما يحتويه فيجب أن يظهر العناصر الضرورية التي يريد المؤلف إيضاها. وهناك العديد من الطرق - والخطوات للفت نظر المشاهد كتدرج المناظر والمشاهد ... وهناك عدة أنماط للمنظر أو المشهد - لا يتسع هنا المجال لتناول مدلولاتها، ولكن نكتفى بالتسميات أى يطلق على هذه الطريقة تدرج المناظر في منظر عام إلى المنظر المتوسط ... إلخ.

ويبدو جلياً أنه إذا كانت الصورة أو اللقطة هي الجزئية الأساسية في اللغة السينمائية أى التي سترتب عليها تكوين المشاهد فيمكن القول أن الكادر وما يحتويه من دلالات، يعتبر الوحدة الأولى في تكوين الجملة السينمائية والتي ستكون فصلاً وهكذا (٥١).

والذى يهمنا من تلك المقدمة هو أهمية الكادر الشخصى كمحدد للمفهوم الفكرى العام، أى يدخل في تقديم الأفكار والمعانى للوحدة الفنية المتكاملة.

ويمكن حصر أهمية هذا الكادر من خلال استعراض أهميته في عرض المعانى الحسية، فهو أداة للدلالة على احساس نفسى كالتمنى أو

الحلم بمستقبل أفضل مثلاً أى ما لا يراه المتلقى فى المنظور المادى ولكنه يفهمه من خلال المحاولات العديدة التى يقوم بها كل من الكاتب (كاتب النص) والمخرج (القائم على توظيف مقومات الشكل الفنى للأداء لخدمة النص) للتعبير عن هذه الأحاسيس الغير مرئية.

مفهوم التشويش وصعوبة إدراك المعانى:

ولكن قد يصعب التعبير عن تلك الأحاسيس الداخلية فكما وصف (جان ميتري) J. Mitry أن تلك الأحاسيس الغير مرئية تمثل صعوبة بالغة للتعبير عنها - ومع التطور الصناعى والتكنولوجى، استفاد الفن السينمائى والتلفزيونى بالعديد من المقومات المتاحة والقادرة على التعبير عن هذه المواقف. ولكن بالرغم من هذه المرونة النسبية يعترض الكادر الشخصى بعض العقبات للتعبير من خلال امكانيات الفن السينمائى والتلفزيونى عن المعانى والأفكار، وفى تلك الحالة يمكن توظيف الحوار للتعبير عن هذه المشاعر ولكن استخدام الحوار فى صورة مكشوفة لا تتفق وطبيعة تلك الأداة الصناعية. فالمشكلة الأساسية أن السينما (والتلفزيون) أدوات تجيد تجسيد المعانى المادية من خلال توظيف الإمكانيات والأدوات الصناعية للتعبير عن كل ما يتعلق بالفكر فى قالب مرئى.

ولا يزال الباحثون فى هذا المجال يتوقعون الكثير من التقدم التكنولوجى والصناعى لإمداد هذا الفن بمفردات لغوية يمكن إستغلالها فى التعبير عن المشاعر الإنسانية الداخلية.

ويمثل الفيلم المرئى من وجهة نظر المشاهد فن الحاضر. فالمتلقى دائماً ما يخلط بين الكادر الشخصى والكادر الموضوعى وقضية السينما

والتليفزيون هي كيفية تذليل تلك الصعوبة. ولا يزال الفن السينمائي (والتليفزيوني) دائم البحث عن أداة تؤهل له إجادة في التعبير عن الكادرات الشخصية حتى لا يحدث التشويش وصعوبة إدراك المعانى من خلال اللقطات المتتابعة. فالتتابع في الكادرات الشخصية والموضوعية هي التي تخلق التشويش. فلقد أشرنا إلى أن الكادر ومحتوياته لا يعنى شيئاً بالنسبة للمشاهد إلا إذا تلاحم وتلاصقت الجزئيات ونشير في تلك اللوحة عن مفهوم الكادر أن هناك أنواعاً من الكادرات الشخصية وأهمها الكادر النصف شخصي (أو النصف موضوعي) وهو يوظف لترجمة بعض المعانى بطريقة موضوعية، ولكنها في الواقع ومن وجهة نظر كاتب النص تجسد عملية من عمليات الإسقاط.

وبصفة عامة يمكن القول أن الكادر الشخصي دائماً ما يترجم على أنه موضوعي بالنسبة للمشاهد، ذلك لأن الفن السينمائي هو فن الحاضر ولا تزال الأدوات السينمائية عاجزة عن ترجمة المعانى والمشاعر الغير مرئية بصورة أكثر تلقائية، فالمشكلة الأساسية يمكن صياغتها كالآتي: أن الكادر الشخصي يؤخذ على أنه موضوعي فصعوبة التمييز بين النوعين هي التي تسبب عنصر التشويش الإدراكي.

لقد كان لتوضيح فكرة التشويش الخاصة بنظرية «ميتري» تأثير كبير على صياغة بعض الحلول العملية والتي ظهرت مع تطور الأساليب السينمائية والتليفزيونية الحديثة التي برزت مع التطور التكنولوجي في العصر الحديث.

الخلاصة العامة :

ويمكن حصر الإطار العام لتلك الدراسة من خلال محورين أساسيين:
أولا - الإبداع الفكرى وتكنولوجيا الفن.
ثانيا - أهمية الأشكال فى عملية التعليم الإدراكى وفى بلورة المفهوم الحديث لنظرية الصورة المتحركة.

أولا - الإبداع الفكرى وتكنولوجيا الفن:

نقوم بدراسة ذلك المنظور أو المحور الأولى من خلال نظرية التشابه analogie التى تقدم مفهوما نظريا لتكنولوجيا الفن والثقافة أى مفهوم ظاهرة دخول التكنولوجيا الحديثة فى العملية الإبداعية والفنية كنوع حديث من طرق التواصل الفكرى والفنى للنشاط الإنسانى.

وفى هذا المقام نسعى إلى ربط التفسير العلمى لتلك النظرية بالحركة الفكرية الهائلة فى مجال اللسانيات الحديثة والتى بدأت منذ أوائل هذا القرن

انطلاقاً من (دى موسيور De Saussure) رائد المدرسة السويسرية فى مجال العلوم اللغوية كما أشرنا من قبل.

والذى يهمنى فى هذا الصدد هو التركيز على حركة البنائية التركيبية كمنهج حديث فى النقد الأدبى والفنى كما قدمها «بارت» وجاكوبسون وأيضاً الإشارة إلى منهج شومسكى فى البنائية ٣ تلك المناهج تسعى إلى حل الشئ لاكتشاف أجزائه والوصول من خلاله إلى تحديد الفوارق القائمة بين الأجزاء إلى المعنى الكامن ثم إعادة تركيب هذه الأجزاء مرة أخرى بنفس النمط والكيفية حفاظاً على خصائصه الأولى حتى يمكن معرفة العلاقة التى كانت قائمة بين الجزء والكل، ومعرفة القوانين الداخلية التى تحكم النسق الداخلى للمعنى الكامن.

ذلك المنهج الحديث فى النقد الفنى والأدبى أمكن تطبيقه على لغة الصورة المتحركة وأمكن عن طريقه التمييز بين نوعين من الرموز التى تحكم النسق الداخلى لمحتوى الصورة المتحركة.

النوع الأول : الرموز التكنولوجية

النوع الثانى : الرموز الإنسانية

إن الربط بين نظرية التشابه والتيار الفكرى المرتبط بعلم المعانى من الأمور الهامة فى فهم وظيفة كل نوع من الرموز الداخلة فى تكوين معانى مضمون الصورة المتحركة كما يقدم ذلك الإطار منهجاً نقدياً يركز على أساس نظرى وتحليلى.

ولكى نتفهم بناء لغة المرئيات لابد وأن نعود إلى أصولها الأولى وهو الأصول المرتبطة بالنقد الأدبي الحديث خاصة المدرسة البنائية في علم اللغويات الأساسية الحديثة (كما ذكرنا). ولقد رسم (دى سوسسيور) De Saussure منهجا في الدراسة يقوم على مبدأ وهو الرؤية الثنائية للظواهر، والذي أطلق عليه فيما بعد (بارث) Barth الازدواجية، هذا المبدأ Duplication يعارض النزعة الجزئية والانفصالية التي تدعو إلى عزل الأشياء عن مجالها طبقا لنزعة بعض العلوم التي تعالج الأشياء من وجهة نظر ثابتة (٤) ويرتكز هذا المبدأ على التمييز بين اللغة والكلام أى بين اللغة كأداة والكلام ونتيجة معا.

وإذا طبقنا هذه النظرية في مجال علم المرئيات، كما طبقت في مجالات مختلفة في جميع مجالات العلوم الإنسانية، فالصورة المتحركة بجزئياتها ورموزها المختلفة هي أداة تلك اللغة أى لغة المرئيات التي تمثل نظاماً قائماً بذاته ويمكن النظر إلى الصورة المتحركة كمفردة من مفردات اللغة الحديثة ومحور رئيسي في تفهم آلياتها التي ترتبط بإدراك مضمون هذه المفردة وتتصل بعملية ربط التجارب السابقة من إدراكية وثقافية بالرموز التي تتخلل تلك المفردة أو الجزئية.

وتقدم لنا نظرية التشابه تفسير علمي لتلك العملية المتشابكة وتؤكد على أهمية التقدم التكنولوجي والصناعي لزيادة مفردات العملية الإبداعية أى زيادة فاعلية الصورة المتحركة في التعبير عن الأحداث بصورة تكاد تشابه الحقيقه والواقع.

تلك النظرية تصنع مستويين من المفاهيم: (أ) المستوى الأول وهو الواقع المادى الحقيقى والذى يمكن إدراكه بالعين المجردة أو الإحساس به من خلال وسائل التواصل التقليدية، مثل الكلمة المذاعة أو الكلمة المكتوبة، والمستوى الثانى الذى يدخل فى تكوينه إمكانيات التكنولوجيا الحديثة فى مجال الأدوات الالكترونية المرتبطة بالصناعة والطباعة والتصوير.

ويرتبط إذاً المستوى الأول بالواقع المادى أو الشئ أو الحدث الذى نريد تصويره أو إعادة بنائه فى الصورة. والمستوى الثانى وهو الصورة نفسها أو المعكوس فى تلك الصورة.

إن عملية إعادة خلق الظاهرة الواقعية أو جزء منها تفسر الكيفية التى تمت بها عملية الإبداع الفكرى والفنى من خلال الوسيلة التكنولوجية.

ويمكن تفسير هذه العملية من خلال المزج بين قدرات العين المجردة فى اختيار الظاهرة وقدرات الوسيلة التكنولوجية ودرجة حساسية المبدع على ترجمة ونقل هذا الحدث الثقافى من خلال استعمال الأداة الالكترونية أو الكاميرا. ويمكن القول فى هذه الحالة أن الكاميرا هى امتداد للقدرات والمهارات الإنسانية فى ترجمة الواقع المادى إلى واقع فنى يكاد يشابه مادة الإبداع.

ولقد أمكن للباحثين والعلماء فى مجالات الاجتماع والاتصال والنقد الفنى والأدبى التوصل إلى نتائج اجتماعية وثقافية تفسر أهمية الرموز الإنسانية فى تحقيق التوازن اللازم بين القوانين الداخلية للنسق الفنى والقوانين الخارجية الخاصة بالمهارات الإنسانية المتعددة التى يجب توافرها فى المتلقى والمبدع أو المنتج والجمهور المتلقى لهذه الوسائل الفنية والثقافية المركبة.

هذين المنهجين - فالسينما لا يمكنها عرض فيلم بدون حد أدنى من
الموتاج فتلك الأعمال الفنية الجيدة التى تبنى على خصوصية الابتكار
والخلق الفنى فى قالب فكرى - ولكن كما أوضحنا من قبل أن المخطط
الفكرى المتكامل والمسبق يجب أن يقود عملية الموتاج ويضع له خطواته
الفنية - فالعمليات السينمائية لم تعد طليقة ولكنها أصبحت تتبع الفكر.
ولا تنكر أن الفكر لا يخلق العمل الفنى المتميز ولكنه يسانده ويدفعه إلى
إجادة أكثر فى التعبير.

فلا يمكن تصور فن بدون فكر .. إن نظرية الفن للفن التى تفرض
سيادة الموتاج لا يمكن أن تسود فى عالمنا الحديث.

بعد هذا العرض الموجز لأهم التيارات الفكرية التى تناولت الفروض
النظرية لمفهوم اللغة المرئية المسموعة أو الفيلمية يمكن تلخيصها فى نقاط
ثلاث:

١ - أن مفهوم اللغة الفيلمية الحديثة لم يمنع استخدام هذا الحد
الأدنى للموتاج بل لا يمكن تصور الاستغناء عن هذه العملية كعملية
خلق للوحدة الفيلمية من الناحية الفنية، فلم يعد الموتاج وفقاً لمفهوم
«ايزنستين» لا يمكن تطبيقه، ولكن أصبحت هذه النظرية الكلاسيكية
منهجاً علمياً وأكاديمياً أساسياً للدراسة اللغة الفيلمية، وأساساً منهجياً فى
عمليات النقد الفنى.

٢ - أن التمهيد لوضع مفهوم حديث للغة الصورة المتحركة يمر
بمرحلتين:

المرحلة الأولى:

المفهوم المرتبط بنظرية اللامونتاج «لأندريه بازان» ووفقا لهذا المنظور لا يمكن تطبيقها بصورة مرنة على أساس أن الفيلم المرئي المسموع يمكنه استخدام حد أدنى من المونتاج، كعملية ربط داخلي وفي بعض الأنماط الخاصة يطبق المونتاج كعملية ربط داخلي بهدف الإيحاء. إذ أن نظرية اللامونتاج غير مقبولة من الناحية العلمية. فنظرية الفيلم السينمائي مثلا (من ناحية التكتيك الفني) بنيت أساسا على تلك الخصوصية التركيبية للجزئيات الفردية (٥٠).

أما المرحلة الثانية:

أى تلك المرحلة التى حاولت حسم المسألة الفنية لمفهوم لغة السينما ارتبطت أساساً بالمقومات الاجتماعية والفكرية أى اعتبرت السينما ظاهرة اجتماعية وفكرية فبرزت حتمية إضافة هذا المستوى الثالث حتى يمكن وضع أسس علمية لهذا المفهوم الحديث للغة الفيلم المرئي المسموع - أى كعملية قادرة على خلق حوار فنى وفكرى بين هذا العالم الفنى والفكرى وبين هذا العالم الحقيقى. وذلك بفضل إعادة ترتيب المشاهد واللقطات كعملية فنية ترتبط بمخطط فكرى - أى وفقا لهذا المخطط الفكرى المتكامل. أو وفقا للنص المكتوب.

٣ - إن المونتاج كعملية ربط داخلية تخلق هذا العالم المتميز عن العالم الواقعى ولكن هذين العالمين يتشابهان من حيث أن الصورة المتحركة ما هى إلا إنعكاس للعالم الواقعى - فتتابعها وتحركها وفقا لعمليات فنية

وبمعنى آخر أمكن التوصل إلى الكيفية التى تمت من خلالها عملية الخلق الفنى والفكرى وإعادة ترجمة الشئ الواقعى والحقيقى عن طريق المزج بين الرموز الإنسانية وقدرات الفنان وموهبته الذاتية والرموز التكنولوجية وهى الرموز الخاصة بالوسيلة الالكترونية والمرتبطة أساسا بالتقدم التكنولوجى والصناعى أى بالإطار العام للتقدم العلمى فى المجتمع.

وترتب على هذا المفهوم عدة تساؤلات. هل يمكن اعتبار التشابه بين الشئ وانعكاسه فى لقطة من لقطات المشهد التليفزيونى أو كادر الصورة المتحركة صفة قيمية أو فنية.

ونتج عن هذا التساؤل جدالا علميا كان من أهم نتائج إضافة مستوى ثالث وهو المنهج الجديد الذى أشار إليه يلمسيف Hjelmslev. هذا المستوى الذى يضم الوحدات المتناثرة فى إطار فكرى ويوضح قيمة العملية الإبداعية من خلال هذا التشابك بين الرموز والمعانى التى تطرحها الوحدات الجزئية.

ويعتبر هذا المستوى الأساسى فى دراسة لغة الصورة المتحركة، فمن خلاله يمكن إدراك المعنى الكلى للوحدات الجزئية كما يعتبر الشرط الأساسى الذى اذا لم يتوافر فى أية وسيلة من وسائل الاتصال لا يمكن اعتبار المضمون الذى تنقله تلك الوسيلة لغة تخضع لقوانين اللسانيات الحديثة. فلا يمكن تحليل الجزء وتفهمه بدون إدراك العلاقات الكامنة التى يحتويه النظام الكلى للفكرة الأساسية. وهو ما يوضحه إعادة بناء الجزئيات فى تركيب أو نظام أو بناء متكامل الذى أطلق عليه المستوى الثالث.

ويقدم هذا المستوى منهج لنقد وتحليل مستوى الإبداع الفكرى والفنى للعمل الثقافى عن طريق تحديد موضع كل جزء ووحدة أساسية، ومكانها فى البنيان أو السياق الكلى.

وهناك نتائج لنظرية التشابه تلقى الضوء على عملية الإبداع من خلال الوسيلة أو الأداة الالكترونية.

(أ) إن عملية الإبداع الفكرى من خلال الصورة المتحركة يتوقف أساسا على التشابه بين الواقع والحقائق الملموسة ومقابلاتها فى العمل الفنى الذى يترجم هذه الوقائع من خلال صورة متحركة جزئية.

(ب) إن تلاصق الصور المتتابعة ووضعها فى إطار عام محدد أو فى سياق أو بنيان يمد كل جزء من أجزاء هذا النظام بوظيفة أساسية وهى خدمة المعنى الكلى، ويضيف شيئا للمعنى العام لهذا البنيان.

(ج) إن كل كادر أو وحدة أو صورة تعكس الشئ الحقيقى عن طريق المزج والتوازن بين المفردات اللغوية أى الرموز اللغوية للشورة المتحركة وهى الرموز الإنسانية والرموز التكنولوجية - وكل نوع من تلك الأنواع له وظيفة أساسية لخدمة الفكرة - فالرموز التكنولوجية تتصل بالتطور التكنولوجى والعلمى ويضاعف من قدرة الصورة المتحركة على التعبير كدرجة حساسية الكاميرا، اللون، الضوء ... كل هذه الأدوات التى تدخل التكنولوجيا فى تطويرها وإجادتها تزيد من مقدرة المثقف أو المبدع فى التعبير.

أما الرموز الإنسانية فهى ترتبط ارتباطا وثيقا بالتطور الثقافى والاجتماعى والاقتصادى للمجتمع المعين، ويمكن القول أن هناك علاقة

وثيقة بين فك غموضها والتجارب الإنسانية والفكرية والاجتماعية السابقة والقدرة على ادراك الفن من خلال توظيف الرموز الإنسانية.

(د) إن الرموز الإنسانية تفسر غالبا المعانى المجردة النفسية والإنسانية من خلال أشياء مادية، ومن هنا يمكن تفسير صعوبة إدراك المعانى التى تطرحها لغة المرئيات، ذلك للاختلاف فى التجارب الفكرية والإنسانية التى تتمتع بها فئات الجمهور المتقبل.

ولقد فرضت هذه النتيجة الهامة التفريق بين نوعين من الكادرات، وحتى تتضح أهمية تلك الملاحظة النظرية يجب التفريق بين الكادر الشخصى والكادر الموضوعى.

وحتى نتفهم وظيفة هذه الكادرات ونقدم بذلك إطارا متكاملا لنظرية الصورة المتحركة يجب إلقاء الضوء على مفهوم الكادر Cadre بصفة عامة فهو ذلك المحور أو الإطار الذى يحدد فضاء المنظور فى المشهد المعين، وعن طريق الكادر وما يحتويه من مكونات ومحتويات يمكن التحكم فى تشكيل الحقيقة وفقا للأدوات الفنية المتاحة وأيضا وفقا لمهارات الفنان أو الكاتب الذى يقوم بعملية الإبداع من خلال الصورة المتحركة.

هذا من ناحية ومن ناحية أخرى يمكن إضافة إلى ما سبق أن عملية إدراك المعانى لا تتوقف فقط على قدرة المتلقى فى إدراكه لهذا الخليط المكون من الرموز التكنولوجية والرموز الإنسانية ولكن على الكيفية التى استعملت فى إعادة تشكيل الواقع داخل هذا الإطار أو المحور، وعلى تحديد مكان بؤرة الانتباه أو نقطة الإدراك. فى هذا المشهد أو المحور.

وتعتبر نقطة الارتكاز البصرى أو نقطة الإدراك من المقومات الهامة فى عملية الإدراك وذلك لأنها تمثل حلقة الوصل بين الفكر المعروض فى هذه اللقطة أو المشهد والمتلقى أى حلقة الوصل بين الفكر أو المنتج لهذه الرسائل والمتلقى.

ويمكن الإشارة إلى أن قدرة الكادر فى توضيح المعانى تتركز أساسا فى الكيفية التى نسقت بها الأشياء لتعبر عن المعانى الخاصة والتى يريد الكاتب طرحها ومعالجتها.

ويبدو جليا أن أهمية الكادر تتحد من خلال الدلالات والرموز التى يجمعها هذا الكادر أو المحدد فى إطار واحد. ويعتبر هذا الكادر أو المحدد فى لغة المرئيات، الوحدة الأولى فى تكوين الجملة التليفزيونية أو السينمائية.

ولقد نبه «جان ميتري» Jean Mitry إلى صعوبة التعبير عن المفاهيم الإنسانية أو المفاهيم الغير مرئية، وأن الخلط بين المفاهيم من وجهة نظر الكاتب المبدع عن طريق الصورة المتحركة ووجهة نظر المتلقى لتلك المعانى والأفكار (التي تشتمل على أدوات غير مباشرة للتعبير عنها) هى التى تزيد الأمر صعوبة ولكن أمكن تذليل بعض تلك الصعوبات والإشكاليات الإدراكية بعد التقدم التكنولوجى والصناعى وذلك بعد إضافة رموز ترتبط بالتقدم التكنولوجى والاجتماعى وقد تفيد فى سهولة التعبير عن الأفكار. الذى ينتمى إليه، هذا من ناحية ومن ناحية أخرى تتعلق وترتبط هذه الصعوبات الادراكية التى تواجه المتلقى بحصيلته ومهاراته الادراكية والاجتماعية والثقافية كما أشرنا من قبل.

ويبدو أنه لا يزال المتلقى فى الدول النامية يواجه العديد من الصعوبات الإدراكية فى مواجهة تلك اللغة التكنولوجية وذلك لأسباب تتعلق وترتبط بالعوامل الحضارية والصناعية والثقافية، والمنظور الاجتماعى العام الذى يواجه المجتمع:

ثانيا - أهمية الأشكال فى العملية الإدراكية

وبلورة المفهوم الحديث لنظرية الصورة المتحركة:

لقد أشرنا من قبل إلى أهمية التقدم التكنولوجى والعلمى والصناعى والاجتماعى فى عملية بلورة لغة المرئيات وزيادتها مرونة فى التعبير وذلك من خلال إضافة العديد من المفردات اللغوية إلى حصيلة هذا الكم من الرموز التكنولوجية والإنسانية التى توظف فى عملية التعبير عن المعانى الإنسانية المجردة.

وهناك عنصر جديد أضافه العالم الاجتماعى «ابراهيم مولز» Moles آثار العديد من الغموض التى تعترض آليات وفروض العملية الإدراكية للغة المرئيات بصفة عامة. لقد أكد على أهمية الأشكال وممارسة التدريب عليها كعملية تضيف إلى مهارات المتلقى للصورة ولمواجهة رموزها المختلفة والمتشابهة.

ولتوضيح هذه النقطة، نشير إلى الصعوبات التى تعترض المتلقى للصورة المتحركة والتى تبرز أهمية التمييز بين المعانى المجردة والمعانى الملموسة من خلال عرضها فى كادرات متلاصقة ومتشابهة.

لقد أثبتت الدراسات المتعددة الخاصة بالصورة المتحركة أن صعوبة إدراك المعانى من وجهة نظر المشاهد تكمن فى عدم تمييزه بين الكادرات وأنواعها المختلفة وذلك لأن الكادر الشخصى يعرض مجموعة من الأفكار والمعانى المجردة المرتبطة بإحساس المفكر، فالكادر الشخصى وما يحتويه من تلك الرموز يحاول التعبير وشرح تلك المعانى بطريقة غير مباشرة أى عن طريق عمليات التجريد.

أما الكادر الموضوعى فهو غالبا ما يحتوى على خليط من الرموز التى تعبر عن أفكار ملموسة عن طريق مباشر ويمكن للمتفرج استيعابها وتفهمها مباشرة، لأنها لا تحاكي إحساسا أو فكرة بل تحاكي نمطا من أنماط الحياة اليومية.

ونضيف فى هذا المجال أن عملية التتابع بين اللقطات أو الكادرات الموضوعية والكادرات الشخصية هى التى تزيد من تعقيد وإعاقة العملية الإدراكية بالنسبة للمتلقى وهى من أسباب التشويش الإدراكى وصعوبة إدراك المعانى الكامنة فى الفكر المنقول بواسطة لغة المرئيات.

لقد ذلل «مولز» هذا الفرض بتقديمه فكرة الشكل الهندسى أو الشكل الكلى الذى يساعد إلى حد بعيد على العملية الإدراكية فهو يزيد من امكانيات ربط الحقائق والمفاهيم المتناثرة التى تعبر عنها الرموز المختلفة والكادرات المتتابعة، ويمكن توضيح هذه الفكرة من خلال النقاط التالية:

(أ) الشكل ومفهوم الصورة:

إن الشكل له فاعلية وقوة إدراكية تفوق قوة وفاعلية الصورة نفسها، فالأشياء المثلة فى الصورة يمكنها إضافة دلالات معينة تزيد من قدرة

الإدراك، وفقا للأشكال الهندسية التي تحتويها هذه الصورة أو هذا الكادر أو المحدد. ويمكن القول أن الشكل الهندسي له قدرة على جذب العين وتسهيل عملية الإدراك، وهناك علاقة بين الإدراك والقدرة على تكوين الأشكال وفقا للتأبلوهات البصرية التي اختزنها الإدراك من خلال المهارات والخبرات السابقة.

كما أن هناك علاقة قوية بين الشكل الهندسي وتنظيم عملية الإدراك أى القدرة على اختيار الزوايا الهامة ونقاط الارتكاز الأساسية.

فالتكعيب كشكل هندسي يشد انتباه العين ويعيد تشكيل المعنى ويمكن القول أن هناك قدرة تنسيقية تتميز بها الأشكال الهندسية في عرض الأفكار والمعاني بطريقة يسهل إدراكها، ولا يمكن أن يتمتع بهذه الخصوصية التي تربط عملية الإدراك بالأشكال الهندسية إلا من يتوافر لديه حد من المهارات والقدرات والتجارب السابقة.

ويمكن التأكيد على هذه الحقيقة بالإشارة إلى نظرية مارشال ماكلوهان في أهمية التابع الحضارى والفكرى والقدرة على ربط تلك المهارات وتوظيفها لفك رموز اللغات الإنسانية الحديثة وخاصة لغة الصورة المتحركة، لقد وصف ماكلوهان الإنسان الخارج عن نطاق المدينة الحديثة أو المعزول بمتطلبات بيئته وحياته القبلية البسيطة عن التطور التكنولوجى والاجتماعى بأنه إنسان لا يستطيع إدراك العلاقات الجدلية التي تحتويها الصورة الفوتوجرافية، والصورة المتحركة، وذلك لأن تعليمه الإدراكى لا يتعدى أشياء محدودة بسيطة التركيب فلم تدخل التكنولوجيا فى إعادة تشكيل معانى هذه الأشياء.

(ب) التعليم الإدراكي هو عملية التدريب على الأشكال الهندسية المختلفة:

هناك علاقة سببية بين الشكل الهندسي وتنظيم عملية الإدراك من خلال البصر أى توجيه العين وحركتها. وذلك لأن الشكل الهندسي يشد ارتكاز العين إلى بؤرة الانتباه أو نقطة الارتكاز، وهكذا يمكن القول أن قدرة التعبير بمثل هذه الطريقة الهندسية يعكس مستوى من التقدم الفكرى والاجتماعى وعمقا فى محصلة الإدراك، والتجارب المهارية السابقة. هذا المستوى المتقدم من ثقافة الأشكال الهندسية تزيد من قدرة الإدراك. وذلك للارتباط الوثيق بين حركة العين وحركة الإدراك. وتفسر هذه العلاقة حقيقة هامة وهى أن العين تتبع حركة الإدراك وليس العكس ذلك أن المشهد التليفزيونى أو السينمائى الذى يحتوى على أكثر من نقطة انتباه واحدة وعلى مفردات إنفعاليه ورموز لم يراع فى تركيبها المنهج الهندسى لا يمكن إدراكها بسهولة للأسباب التى أشرنا إليها.

ونشير فى نهاية هذا التحليل إلى نتيجة هامة ترتبط بأهمية تطبيق هذا المنهج الهندسى والتركيبى فى زيادة فاعلية الصورة المتحركة كوحدة داخلية فى تركيب البيان اللغوى للغة المرئيات وعلى الإبداع والتعبير الفكرى والثقافى بهذه الأداة.

إن اضافة تطبيق المنهج الهندسى وأهميته تتضح من خلال العلاقة بين إدراك نقاط الارتكاز المتناثرة فى الصورة وفهم مدلولها أو إدراك المعانى الكامنة. وذلك لخصوصية عملية الحس النظرى. فالعين ترى أولا الشئ المألوف ثم تتدرج إلى الأشياء الأقل ألفة وتعيد الدورة مرة أخرى رغبة فى إدراك تفاصيل الشئ المنظور.

وقد تفيد هذه الطريقة في حالات الصورة الساكنة لاتساع الوقت العملية إعادة الدورة الإدراكية. ولكن لا يمكن تطبيق هذه العملية في حالة الصورة المتحركة التى تتصف بالتتابع فى اللقطات والكادرات وأيضاً للخصوصية المرتبطة بمبدأ البنائية وهو ارتباط كل جزء من أجزاء التركيب أو البناء اللغوى لما يسبقها أو يلحقها من أجزاء. فالنظام اللغوى ما هو إلا مجموعة من الأجزاء المتآلفة والمتراطة التى تستمد قوتها وقدرتها فى التعبير من خلال هذا التآلف والترابط بين الأجزاء. وهذا يفسر صعوبة إدراك المعنى الكلى للوحدة الفكرية المتكاملة إذا تعذر تحديد أو فهم العلاقات التى تربط كل جزء من أجزاء هذا الكيان المترابط أو هذا البنيان المتكامل - فدراسة اللغة ما هى إلا عملية اكتشاف أجزاء مرتبطة ببعضها ارتباطاً وثيقاً كما سبق وأن ذكرنا.

وإضافة إلى ما سبق نؤكد على خصوصية العملية الإدراكية ومدى ارتباطها بالحس النظرى، وذلك أن قدرة عين الفرد العادى على إدراك الأشياء بالحس النظرى لا يتعدى عشرة لمحات إدراكية، Bits فى الثانية.

وحتى نوضح هذه العلاقة نقدمها فى صورة رياضية على النحو التالى:

عملية إدراك المعانى والإحساس بها = العين ومركز الإبصار + جهاز التوافق الحسى + الاستعداد

هذه العملية قد تستغرق ثانية واحدة أو أكثر، وتستوعب قلداً من اللمحات الإدراكية وفقاً لقدرة الجهاز الإدراكى على الاستيعاب. وتتوقف هذه العملية المعقدة التى يقوم بها الجهاز الإدراكى لفهم مضمون الصورة

على رصيد التجارب والمهارات والقدرات الفكرية والاجتماعية. ويمكن القول أن الأشكال التي يمكن إدراكها من أول نظرة هي الإعلانات لأن أغلبها لا تحتوى إلا على قدر ضئيل من اللوحات الإدراكية وتتراوح بين أربعة إلى عشرة Bits أو لوحات إدراكية.

وقد يبدو هذا الطرح من خلال النظريات السابقة للعلاقة بين الإبداع الفكرى والفنى من خلال الصورة المتحركة والتطور فى مضمون العوامل الخارجية أى مقومات ودوافع التطور التكنولوجى والاجتماعى مدعما ومؤيداً لأهمية هذا الرصيد من المهارات والقدرات والتجارب السابقة التى لا يمكن تشكيلها إلا من خلال توافر العوامل والدوافع الاجتماعية والحضارية.

ومن خلال دراستنا السابقة يمكن حصر النتائج الآتية:

١ - قدمت لنا مناهج البحث المطبقة فى مجالات اللسانيات الحديثة (على اعتبار أن لغة الصورة الفيلمية هى لغة لها كيائها وبنائها الخاص بها). منهجاً دراسياً يساهم إلى جانب الدراسات الأخرى فى مجالات النظرية البنائية المطبقة فى النقد الأدبى ومقولاتها السيميولوجية الحديثة، أدوات منهجية قادرة على تحرير الباحث من هذه الصعوبات والقيود التى كانت تمثل أهم العوائق المعاكسة لتقدم الدراسات المتصلة بمقومات البناء اللغوى وخاصة مضمون محتوى الإعلام والاتصال المرئى المسموع - من سينما وتلفزيون.

٢ - وتمثل تلك النظريات التى قمنا بحصرها أدوات علمية صالحة لحصر شروط الإبداع والتواصل الفكرى من خلال الوسائل المسموعة المرئية

فتتوقف تلك العملية أساساً على التشابه بين الواقع والحقائق ١ - سوسة
وتقابلها في العمل الفني عن طريق تلاصق الصور المتتابعة ووضعها : , إطار
عام محدد أو سياق أو بنيان (وذلك من خلال عمليات المونتاج) هذا البنيان
هو الذى يمد كل جزء من أجزاء هذا النظام بوظيفة أساسية لخدمة المعنى
الكلى.

٣ - إن كل كادر أو وحدة أو صورة تعكس الشئ الحقيقى عن طريق
المرج والتوازن بين المفردات اللغوية أى الرموز اللغوية للصورة المتحركة وهى
الرموز الإنسانية والرموز التكنولوجية وكل نوع من تلك الأنواع له وظيفة
أساسية لخدمة الفكرة العامة، فالرموز التكنولوجية تتصل بالتطور التكنولوجى
والعلمى وتضاعف من قدرة الصورة المتحركة على التعبير كدرجة حساسية
الكاميرا: اللون، الضوء كل هذه الأدوات التى تدخل التكنولوجيا وتؤثر على
درجة تطويرها وإجادتها، تزيد من قدرة المثقف أو المبدع على استخدامها
وتوظيفها فى العملية التعبيرية والإبداعية.

وترتبط الرموز الإنسانية ارتباطاً وثيقاً بالتطور الثقافى والاجتماعى
والاقتصادى للمجتمع المعين.

ويمكن القول أن هناك علاقة وثيقة بين فك غموضها والتجارب
الإنسانية والفكرية والاجتماعية والقدرة على إدراك الفن من خلال توظيف
تلك الرموز فى تفسير المعانى المجردة النفسية والإنسانية من خلال أشياء
مادية. ومن هنا يمكن تفسير صعوبة إدراك المعانى التى تطرحها لغة
المرئيات، وذلك للاختلاف والتباين فى التجارب الفكرية والإنسانية بين
فئات الجمهور المستقبل.

٤ - أهمية العناية بالشكل الهندسى من خلال هندسة الديكور، وأيضاً العناية والتأكد على أهمية فن المونتاج الذى يساعد إلى حد بعيد على العملية الإدراكية، فهو يزيد من إمكانيات ربط الحقائق والمفاهيم المتناثرة التى تعبر عنها الرموز المختلفة فى الكادرات المتتابعة ففقدرة الكادر على توضيح المعانى تتركز أساساً على الكيفية التى نسقت بها الأشياء لتعبر عن المعانى الخاصة التى يريد الكاتب طرحها ومعالجتها.

٥ - أصبح حصر مظاهر التقدم التكنولوجى والصناعى والعلمى والثقافى فى المجتمع مقياساً لحصر إمكانيات الوسائل المرئية المسموعة فى الإبداع والتعبير من خلال تلك الوسائل عن المعانى والأفكار المختلفة، وتذليل بعض الأدوات المركبة، وذلك عن طريق إضافة مزيد من الرموز الإنسانية والرموز التكنولوجية.



الهوامش:

(١) صلاح قنصوه، الموضوعية في العلوم الإنسانية، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت لبنان ١٩٨٤ من ص ٢٣ إلى ص ٨٨ ومن ١٦٣ إلى ص ٢٠٠.

(٢) المرجع السابق ص ١٦٣ إلى ص ٢٧٠.

(٣) J. P. Sartre, Critique de la raison dialectique Précédée de Question de méthode, Paris, Gallimard, 1960 PP. 350-600.

انظر أيضا المرجع السابق، صلاح قنصوه، من ص ٢٣١ إلى ص ٢٥٠

(٤) أنظر في هذا الصدد نسمة أحمد البطريق - السينما المصرية تأثير المقومات الاجتماعية والثقافية على تطورها. رسالة دكتوراه الدولة، كلية الآداب قسم الصحافة والإعلام الاجتماعي، جامعة بروكسل بلجيكا. ١٩٧٩ رسالة غير منشورة بالفرنسية.

(٥) J. Collet et J. Simon M. Vernet. lectures du film, Editions Al-batros. pp. 45-81.

(٦) أنظر في هذا الصدد نسمة البطريق، قضايا تكنولوجيا الاتصال، دار الفكر العربي، القاهرة ١٩٨٧.

(٧) أنظر في هذا الصدد.

G. Mounin, Histoire de la Linguistique, des Origines au xx - Siecle - Puf, 1985.

- صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، مكتبة الأنجلو المصرية ١٩٨٠.
- أنطوان الصياح، تطور مفهوم البنيان في الألسنة الحديثة. الفكر العربي المعاصر، العدد ٢٥، لبنان - آذار - نيسان ١٩٨٣ من ص ٢٦ إلى ص ٣١.
- (٨) مرجع سابق صلاح فضل، من ص ١٢ إلى ص ٤٥.
- (٩) المرجع السابق ص ١٤.
- انظر أيضا، مورييس ناصر مفهوم اللغة في الألسنة البنيوية، الفكر العربي المعاصر عدد (٢٥)، لبنان ١٩٨٣، من ص ٥٣ إلى ص ٥٧.
- مروان فارس النهج الألسني عند دي سوسسيور الفكر العربي المعاصر عدد (٢٥)، لبنان آذار - نيسان ١٩٨٣، من ص ٥٨ إلى ص ٦٢.
- (١٠) مرجع سابق صلاح فضل ص ١٦ إلى ص ٤٥.
- (١١) المرجع السابق من ص ٢٠ إلى ص ٦٥.
- (١٢) مرجع سابق، أنطوان الصياح، تطور مفهوم البنيان ص ٢٦.
- (١٣) مرجع سابق - صلاح فضل من ص ٦٥ إلى ص ١٢٠.
- (١٤) انظر مراجع سابقة.

J. Mounin Histoire pp. 45 - 84.

- (١٥) مرجع سابق. صلاح فضل ص ٤٥ وما بعدها أنظر أيضا ميشال زكريا، التطور اللدائي في الألسنية التوليدية والتحويلية، الفكر العربي المعاصر العدد (٢٥) لبنان آذار - نيسان ١٩٨٣ من ص ١٥ إلى ص ٢٥.

(١٦) A. Moles - L'image, communication fonctionnelle. Casterman, 198. p. 120

أيضا

Gilles Deleuze - L'image, Mouvement. Edt. de minuit 1981, pp. 6 - 90.

(١٧) R. Barthes Elements de Semiologie Communication, no. (4) 1964 - pp. 91 - 136.

أيضا لنفس المؤلف

Image Communication, 1964.

أيضا أنظر

**G. De Brogie - Une Image Vaut Dix - mille Mots - Plon, 1982 PP.
45 - 80.**

**C. Metz - Essais sur le signification au cinéma tomes I-II Paris (١٨)
1972. pp. 60 - 113, pp. 40 73.**

(١٩) الجزء الثاني لنفس المؤلف

C. Metz. pp. 40 - 73.

E. Morin. Sociologe, Fayard. 1984, pp. 208 - 350. (٢٠)

(٢١) المرجع السابق. Morin - pp. 208 - 350.

**G. Gauthier - vingt lecons - sur l'image et le sens. Mediathèque. (٢٢)
1982, pp. 4 - 80.**

**P. Clichy, des industries de l'imaginaire. Mediathèque. 1980. (٢٣)
pp. 20 - 45.**

Y. Collet, lectures du film, pp. 20 - 65. (٢٤)

انظر أيضا

A. Moles, L'Image Castermon.

(٢٥) المرجع السابق. Moles, pp. 40 - 95. انظر أيضا المرجع السابق.

J. Collet, pp. 60 - 90.

(٢٦) مرجع سابق. A. Moles. Image. pp. 60 - 90.

(٢٧) المرجع السابق. Moles, pp. 90 - 150.

A. M0les, L'image, pp. 40 - 65 (٢٨) المراجع السابقة .

G. Gauthier. Vingt Lecon pp. 50 - 95.

G. Deleuze - L'image, mouvement. pp. 6 - 90.

(٢٩) مرجع سابق

A. Moles - L'image pp. 60 - 90.

(٣٠) المرجع السابق. Moles, pp. 90 - 140.

E. Morin - Sociologie, pp 980 - 300.

(٣١) مراجع سابقة

A. Moles - Image, pp. 110 - 140.

R. Barthes - elements de Semiologie pp. 100 - 136.

P. Machi Rey, Pour une Production Litteraire - Maspero 1980 (٣٢)

(٣٣) دراسات عن الدراما التليفزيونية (بالفرنسية)

- La Fiction - Etudes de Radio et Televisio R - T - Bruxelles.

ايضا اقرأ

- C- Metz - Essais Sur La Signification au Cinema - Tome I Editions gsthe - Paris 1972.

- Michel Rio, "Cadre, Plan, Lecture" communications. N 24 Du-seuil - Paris 1976 pp- 94 - 107.

(٣٤) نسمة أحمد البطريق قضايا تكنولوجيا الاتصال من منظور دول العالم النامي

دار الفكر العربي - ١٩٨٧ .

4 - A. Ubersfeld Lire Le theatre, editions - Paris 1977 pp. 7 - 35

راجع ايضا لنفس المؤلف

L'Obijet Du Thedtre C.N.D.F. Paris. 1980

- C. Metz. Essais pp 40 - 75

(٣٥) مراجع سابقة.

- A. Ubersfeld. Lire le théâtre. pp. 25- 80.

- Patrice Pavis, Dictionnaire du Théâtre Editions Sociales - Paris 1980.

(٣٦) المراجع نفسها

- A. Ubersfeld Lire Le Théâtre.

(٣٧) مرجع سابق.

C. Metz - Essais. pp. 30 - 95.

(٣٨) مراجع سابقة

- Patrice Pavis Dictionnaire.

- A. Ubersfeld lire le Theatre.

أنظر أيضاً المراجع التالية

- Patrice Pavis Dictionnaire.

- L'IMAGF - Mouvement. Editions Mediatheque 1983.

- A. Moles - L'Image. Caster Man, 1981.

C. Metz, Essais, pp. 60 - 975.

(٣٩) مرجع سابق

G. Sadoul, merveilles du Cinéma, ed - Aujourd'hui أنظر أيضاً 1957, pp. 20 - 45.

Y. Chevallier - Regard Neuf. sur le Cinéma - Seuil. 1963. pp.

20 - 86. G. Hennebelle - Cinéma mondial Ducerf, 1975, pp. 6 - 25.

R. Bellour. Le cinéma américain. Flammarion, 1980 pp. 35 - 40.

R. Bellour pp. 35 - 90.

(٤٠) المرجع السابق

انظر أيضاً

F. Fauche - Cinéma, Italien. A. D'or Paris 1979 pp. 50-85.

(٤١) المرجع السابق

R. Bellour pp. 40-80.

أنظر أيضا مرجع سابق

J. Chevallier- Regard NEUF Sur le cinéma pp. 20-70.

(٤٢) المراجع السابقة

R. Bellour - pp. 40-80.

J. Chevallier. pp. 20-70.

(٤٣) مرجع سابق

R. Bellour. Le cinéma américain, pp.25-90.

أنظر أيضا

R, Barthes En Sortant du cinéma Communication no.(33) Seuil
1975.pp.96-104.

(٤٤) مراجع سابقة

G. Sadoul - merveilles du Cinéma pp. 20 - 89.

J. Chevallier. Regard neuf pp. 20 - 35.

(٤٥) المراجع السابقة

G. Sadoul - Merveilles. pp. 100 - 105.

J. Chevallier. Regard neuf pp. 20 - 35.

(٤٦) المرجع السابق

J. Chevallier. pp 20 - 35.

(٣٧) المرجع نفسه.

pp. 20 - 35.

C. Metz - Signification au Cinéma. TOME II pp. 60 - 95 مرجع سابق (٤٨)

(٤٩) المرجع السابق. C. Metz. p 80.

(٥٠) مرجع سابق. 75 15 pp. Gauthier - Vinght Lecons

انظر أيضا

C. Metz "signifiant - Le Signifiant Imaginaire Communications,
no. (23). Seuil. 1975, pp 3 - 56.

انظر أيضا

P. Deruelle. L'image Manipulée. Mediathèque - 1983, pp. 3 - 25.

(٥١) مراجع سابقة

J. Collet. Lectures du Film. pp. 30 - 45.

G. Beogie - Une image Vaut Dix - mille mots. pp. 15 - 33.

الفهرس

٥	إهداء
٧	مقدمة
١٣	مفهوم لغة السينما والتلفزيون

الباب الأول:

اللغة الفيلمية وتطبيق مناهج اللسانيات

الفصل الأول: اللغة ومناهج دراستها

الفصل الثاني: المنهج البنائي ووصف

٢٥	وتحليل لغة الإعلام المرئي المسموع
----	---

الباب الأول:

اللغة الفيلمية وتطبيق مناهج علوم اللسانيات

٢٧	مقدمة
----	-------------

٣١ الفصل الأول: اللغة ومناهج دراستها

الفصل الثاني: تطبيق المنهج البنائي لوصف وتحليل

٤٥ لغة الإعلام المرئي المسموع
أولاً: نظرية المستويات كمنطلق

٤٩ نظرى لوصف الصورة الفيلمية
ثانياً: نظرية التشابه كمنهج

٦٤ اجتماعى فى تحليل ودراسة اللغة الفيلمية
ثالثاً: نظرية الأشكال ودراسة العلاقات

٨١ المتشابكة بين السياق الفيلمي وبنية المجتمع
نتيجة عامة لنظرية الأشكال والتعليم الإدراكي،

٨٦ والعلاقة بين التعليم الإدراكي والحس النظرى

٨٨ رابعاً: لغة السينما والتلفزيون ومقومات التأثير

الباب الثاني:

١٠٩ المقومات الفنية للغة السينما والتلفزيون

١١١ مقدمة

١١٤ الفصل الثالث: عمليات المونتاج وتطور مفهومه

١٢٨ الفصل الرابع: المفهوم الحديث للغة الفيلم المرئي المسموع

١٤١ الخلاصة العامة

١٥٩ الهوامش

١٦٧

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

رقم الايداع بدار الكتب ١١٠٦٧/١٩٩٤

I.S.B.N. 977-01-4209-3

